د. سعد كموني

إغواء التأويل

واستدراج النص الشعري بالتحليل النحوي



المركز الثقافي العربي

د. سعد كموني

إغـواء التأويـل

واستدراج النص الشعريّ بالتحليل النحوي

د. سعد كموني

إغواء التأويل

واستدراج النص الشعريّ بالتحليل النحوي

المركز الثقافي العربي

الكتاب

إغواء التأويل

واستدراج النص الشعريّ بالتحليل النحوي

المؤلف

سعد كموني

الطبعة

الأولى، 2011

عدد الصفحات: 176

الترقيم الدولي

ISBN: 978-9953-68-501-0

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء (المغرب)

ص. ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 522 303339 ـ 522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت (لبنان)

ص. ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ (+9611)

cca_casa_bey@yahoo.com

التمهيـد

قد يبقى لازم الوقوفِ عندَ نصٍ ما غامضاً؛ مع أنّ الأسبابَ المباشرة الحافزة للتعامل مع النص كثيرة، إلا أنها ليست هي الأسباب الحقيقيّة، أو ـ على الأقل ـ نريد أن نقلل من أهميّتها جملةً، مع أنّها متفاوتة الرّتب عناصرَ. إذْ من الأسباب المباشرة أنّ فلاناً من الشعراء صديقٌ، وينبغي أن نعاين نصّه تأكيداً لهذه الصداقة؛ فهل هذا يكفي؟ ولمجرّد التصريح بكونه صديقا، وبالفعل «ينبغي»؛ فهذا يعني أنّني وطَّنت نفسي على تلافي بعض التعابير التي يمكن الأخذُ بها على محمَلٍ سلبيّ؛ وهذا مما لا شك فيه، لا يستدعي قراءةً مجدية متعمّقة وفاضحة؛ بل سنبقى عندَ المجاملات التي تحوّل القارئَ المحترف إلى مُعْلِنٍ فاشل، لأنّ المتتبّعَ سيكفّ عن تعامله مع «الإعلان» بعد السطرين الأوّلين، حتى لا يقعَ فريسةَ الأسطرة الدعائيّة التي من شأنِها أنْ تفرضَ اقتناعاً ما، يَحُولُ بذكاء دون بلوغِ الأرب المرتجى من تتبّع القراءة؛ فالدعاية تلتزمُ، بدبلوماسيّة، بكلّ القيمِ الإيجابيّة لأسطوريّةِ المواد[1]. وواضحٌ ما لهذه المسألة من أثرِ

(1) رولان بارت، أسطوريات، تر. قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاريّ، ط1، حلب، 1996.

على العلاقة بين الدالّ والمدلول، الأمر الذي يؤدّي حكماً إلى رفضِ المتتبّع النبيه، لهذه القراءة المشوّهة، فهي ليست أكثرَ من طريقةٍ يلجأ إليها الأصدقاءُ من الكتّاب بهدف الترويج لبضائعهم الكاسدة.

سيبقى السببُ الحقيقيُّ لاختيار النص غامضاً، وهذا لن يحولَ دون افتراضِ أسبابٍ حقيقيّة، نظراً لما للسببِ الحقيقيّ من أهميّةٍ في توجيه السلوك التفكيريّ؛ وكلّما ازدادَ أهميّةً، غمضَ أكثر؛ وبات التعامل مع الدالّ مغرياً أكثر، إذْ تكون الدوالّ في أبهى تبرّجاتها وإغواءاتِها، عندما تخبّئ وراءَها ما يحرّضُ ذهنَ القارئ باتجاه المغامرة التصوريّة، أو باتجاه الخلقِ الممتعِ لعوالم غير مكتشفة. فهل هذه أسبابٌ مباشرة؟ لا أعتقدُ ذلك، فالدوالّ ليست بإزاء القارئِ كما هي، بل كما تبدو له، ولا يمكنُ أنْ تبدو بمعزلٍ عن عواملَ عديدة، منها جهوزيّة الذهن بجملةٍ من العناصر المتعالقة على نحوٍ مخصوص لإنجاز بنيةٍ لمّا تزلْ ناقصةً، ويمكنُ أنْ نسمي هذا الحراكَ في الذهن اضطراباً أو قلقاً كامناً، لا يلبثُ أن ينشطَ إذْ يتبرّجُ الدالّ بإزائه.

إذن يستدعيك النصّ إليه بالإغواء، فما الذي يطرحه علينا كي نبادر إلى تحسسِ جسده، وما الذي يَعِدنا به من أوّلِ وهلةٍ حتى نوافق على مقاربته؟

عندما نحاولُ الإجابةَ عن هذه الأسئلة، نكون قد بدأنا مقاربةَ الدوال، كما لو أنّها أجسادٌ تخبّئ في سكونِها ثورةً لا تبقي ولا تذر. وفي ذلك يكون التأويل قد راحَ يعرض عليك الموادَّ الأوّليّة، وما عليك إلا أن تلاحظَ الممكن؛ فتهوي إليه كما لو أنّك لن تلاحظَه مرّةً أخرى. . .

إنّ اشتهاء المرء جسداً نسوياً دونَ آخر، لا يعني سوى أنّ ذاك

الجسد يكملُ البنيةَ النسويّةَ الناقصةَ في ذات المرء كما يبدو له، كذلك الدوالّ النصّيّة تُكْمِلِ البنى الناقصة في ذهن القارئ كما تبدو له. وكما أنّ الجسدَ النسوي ليس مظهراً فحسب؛ إنما هو عاصفةٌ من الوعودِ تهبّ على نفسٍ حالمة، ولا تهبّ إلا بمقتضى عوامل ماديه ومعنويّة تقتضيها فتثور من أعماقِها؛ كذلك الدوالّ النصّيّةُ ليست مظهراً فحسب، إنّما عاصفةٌ من المفاجآت تهبّ على ذهن مضطرب، ولا تهبُّ إلا بمقتضى عوامل ماديّة ومعنويّة تقتضيها فتتبرّجُ من أعماقها.

ذاك هو إغواء الدالّ، حضورٌ غير متوقّع، يثير في القارئ فضول الكشفِ عن أسرار المفاجأة، فتبدأ العلاقة بين المقروء والقارئ، إغواء سطحيّ يحرّك الكوامن الناقصةَ في ذات القارئ، فيندفع مداعباً السطح حتى يشفّ عن كلّ العناصر التي اقتضته، وكلّما وقَع على عنصرٍ تغري به المفاجأة فيواصل الدعابة حتى يشفّ عن عنصرٍ آخر، وهكذا حتى يبلغَ العثور على نفسه في العناصر المقروءة. هل هذه هي الدلالة المقصودة؟ أمْ أنّ ذلك افتعالٌ تقويليّ من القارئ، ليس له أيّ صلةٍ بمرادِ الشاعر؟

نسارعُ بدايةً إلى نفي هذا الزعم بشدّة، ولكننا سنقف عنده لكونه شائعاً، ولكوننا أشرنا إلى أنّ القارئ يعثر على نفسه في المقروء، ما يوهمُ بأنّ القراءةَ فعلٌ تقويليّ يعمدُ إليه القارئ ليدحضَ فكرةً أو ليؤيّدها.

سنحاولُ دفع الوهم هذا، بتناولِ بيتين من عنترة بن شدّاد، بدا لنا منهما إغواءٌ استدرجَنا فامتثلنا عن طيب خاطر.نقرأهما بالاستناد إلى أسلوبيّةِ الفرد مرّةً، وإلى أسلوبيّةِ التعبير مرّةً أخرى. وبعدها

نحاول دفعَ الوهم نفسه، من خلال مداعبةٍ تداوليّة لمسلكٍ بلاغي يعتمدُه المتكلّمُ أو المبدعُ بغيةَ التعبير أو التفكير أو التوصيل، ولا يجوزُ للناقد، إلا أنْ يندهش من آليته في إنتاج الدلالة، عنيت به: «التشبيه».

نبدأ بتناول بيتي «عنترة» أوّلا، وهنا تجدرُ الإشارةُ السريعة إلى المنهجِ الذي سنعتمدُه في قراءتهما، تأسيساً على ملاحظةِ علمٍ من أعلام الأسلوبيّةِ في الغرب، نأخذ إيجاز منذر عياشي[2] لها. ثم انطلق منها إلى معاينة البيتين، لتحقيق الهدف.

يقول **بيير جيرو**: «نشأ نظامان عن تجديد المذاهب اللسانية في بداية هذا القرن ـ القرن الماضي ـ فشكلا باسم الأسلوبية دراستين منفصلتين ومتميّزتين، ثمّ تطوّرتا تطوّراً مساوقاً لتطوّر النقد التقليديّ للأسلوب»[3]

● **أسلوبية التعبير**

1. دراسة علاقة الشكل مع التفكير.
2. لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.
3. تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبهذا تعتبر وصفيّة.
4. إنها أسلوبية الأثر تتعلّق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني.

---

(2) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيّة، ص 44 وما بعدها.

(3) Pierre Guiraud. Essais de stylistiques. P.65

● أسلوبية الفرد

1. دراسة لعلاقة التعبير مع الفرد أو مع المجتمع.
2. دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية.
3. تدرس التعبير إزاء المتكلّمين.
4. تذهب إلى تحديد الأسباب وبهذا تعتبر تكوينية، وهي لأجل هذا تنتسب إلى النقد الأدبي.

طبعاً لا يمكننا أن نترك هذه العناصر التي شكلت سمات النظامين الأسلوبيين من دون أن نفصِّلهما فنكتشف مواطنَ التلاقي، ومواطن الافتراق.

- **تشكل العلاقة بين الشكل اللغوي والتعبير الوجداني نقطة الارتكاز في أسلوبية التعبير.**
- **بينما تشكل العلاقة بين التعبير والفرد أو المجتمع نقطة الارتكاز في أسلوبية الفرد.**

البيتان:

فقلت لمهري والقنا يقرع القنا
تنبّهْ وكُنْ مستيقظاً غيرَ ناعس
فجاوبني مهري الكريم وقال لي
أنا من جياد الخيل كن أنت فارسي[4]

نتساءل: ما الموقف الوجداني الذي انطوى عليه هذا الشكل

(4) عنترة بن شداد، الديوان، ص 117.

اللغوي؟ وما العلاقة بين ذلك الموقف وهذا الشكل التعبيري؟في الإجابة عن هذه التساؤلات نكون قد توجهنا لدراسة أسلوب التعبير.

أما إذا تساءلنا ما الذي يريده الشاعر من هذا التعبير، ما العلاقةُ بينه وبين الشكل اللغوي؟في الإجابة عن هذه التساؤلات نكون قد نحونا لدراسة أسلوبيّة الفرد.

يشكّل هذان البيتان مظهراً لغوياً على نحوٍ مخصوص، لموقف وجدانيّ في حرب معيّنة، وقوام هذا الموقف هو العلاقة اللازمة بين المهر والفارس عند اشتداد الطعان.

فلو أنّ الشاعر قال لنا: إنّ الحرب تتطلّبُ وجود مهرٍ نشيط متنبّه مستيقظ، كما تحتاج إلى فارس ملائم؛ فإنّ الأسلوب هذا ينقل إلينا وعياً محايداً بمتطلّبات الحرب. ويكون هذا الأسلوب صفرياً؛ لما يتوخاه هذا الحدث اللساني من نفعية تقتصر على توصيل معلومةٍ محددة.

غير أن النصّ لا يتوخى هذا فحسب؛ بل يتوخى الدلالةَ على واقعةٍ غير لغوية ومختلفة، لا يمكن أن تكون إلا بهذه الصورة اللفظيّة.

تم التعبير عن طرَفَي الحرب، بإسناد فعل القول إلى ضمير المتكلّم، وتوصيل أثر هذا الفعل، بواسطة اللام، إلى المهر المضاف إلى ضمير المتكلّم (بهذا الشكل اللغوي تمّ تقديم الطرفين اللازمين للدخول في الحرب).

تمّ تقديم مشهد الحرب، من خلال الجملة الاسمية (القنا يقرع القنا)، فهذا التركيب الذي يحفل بالتكرار يشبه الحرب، كأنما إيقاع

القاف في أذن المتلقّي وفي نفسه يشبه إيقاع القنا عندما تتصادم في الميدان.

تمّ تقديم مواصفات المهر المناسب للحرب، من خلال مقول القول، وفي أسلوبٍ طلبيّ يقع به النصُّ من المتكلّم على المهر(تنبّه/ كن مستيقظاً/ غير ناعس)، وهو بهذه الصياغة، ينقل إلينا إلحاح النصّ على ضرورةِ توفّر هذه المواصفات. فالصيغةُ الطلبيّة تحيل على رصد مقدار الحاجة عند الطالب للمطلوب.

كما يواصل النص تقديم مواصفات المهر اللازمة، من خلال جملة إخباريّة (أنا من جياد الخيل) جاءت في سياق الجواب الذي ردّ به المهر على المتطلّب.

وأعقب ليقدّم لنا بالأسلوب نفسه، مواصفات الفارس الملائم، بصيغةٍ طلبيّة تشي بمقدار حاجة الجواد إلى فارس فارس «كن أنت فارسي».

إذن نحن أمام أسلوب يتراوح بين الخبر والإنشاء، وبطريقةٍ هندسيّةٍ محكمة، تقدّم الحرب بأسلوب خبريّ ابتدائيّ، كما يقدّم مواصفات المهر وفارسه بأسلوب إنشائيّ طلبي.

ناهيك بالحوار بين الفارس وفرسه فهو بين كائن لغوي يمكن أن يحاور، وآخر لا يمكن أن يحاور لكونه بهيمياً. طبعاً إن لذلك دلالة كبيرة يمكن أن نستشفّ منها التساوي بينهما في الأهمية فكلاهما يقول ويجاوب. وكلاهما في الحرب ينبغي أن يكونا بمواصفات متلائمة.

أما إذا أردنا تناول هذا النص بالاستناد إلى أسلوبيّة الفرد؛ فإننا

سنحاول الإجابة عن الأسئلة السابقة لنتبيّن من خلالها رؤية الشاعر الخاصّة للأمور.وبالتالي نتعرّفُ الفردَ الشاعر، والمجتمع الذي أنتج هذين البيتين.

تدفعنا أسلوبية الفرد إلى النظر في النص باعتباره تعبيراً عن رؤية الشاعر الخاصّة، ما يعني أننا سنعثر في مركبات هذا النص على ما يشبه الشاعر.

إنّ إسناد فعل القول إلى ضمير المتكلّم، لا يشكّلُ ظاهرةَ أسلوبيّةً تستحقّ الوقوف عندها واستنطاقها لنكشف دلالتها؛ إلا أنّ هذا الإسناد قد تقيّد بأن وصل أثرُه إلى مهر المتكلّم بواسطة اللام، والمهر عادةً في أصل اللغة لا يصل إليه أثر فعل القول، ما يعني أن الشاعرَ الفرد هنا خرج بالمهر عن بهيميته إلى الأنسنة، فيشكل هذا الإسنادُ ومتمماته مرآةً تظهرُ فيها صورة الإنسان المفتقر إلى التبادل العاطفي.

إن تقديم الحرب في أسلوب خبريّ إبتدائيّ، واقع في محلّ «حال» من شأنه أن يدلّ على فداحة الرؤية الشخصيّة الموازية للواقع الذي يعيشه. فالحقيقة الحربيّة قوامها فوارس تقرع فوارس بواسطة القنا، إلا أنّه لم يرَ الفوارس؛ بل رأى القنا وحدها. لماذا؟ هل ليقول بأن الإنسانيّة في الحروب لا تعود لها قيمة، والقيمةُ وحدها للقنا؟ أم لأن القاف وهي حرف قسوة وقوة تناسب شخصه أكثر من الفاء، وما تكرار القاف إلا بالموازاة مع تكرار القساوة التي تحيط به؟

إنّ تقديم مواصفات المهر اللازمة للدخول في المعركة، بصيغة الأمر، أرى فيها تعويضاً عن نقص يعتري شاعرنا، فهو محرومٌ من المواقف التي يكون فيها آمراً أو ناهياً، وذاك لكونه عبداً لمّا يعترفْ به إلا في مهبّ الموت، فما كان بوسعه أن يقول لأحدٍ افعل أو لا

تفعل، بينما يمكنه أن يقول ذلك لمهره؛ لأنّه لا يبالي حقيقةً بنسب فارسه، ولا بلونه، ولا بموقف القبيلة منه. إذن، هو شاعر لم يجدْ نفسه إلا في الحرب.

يقدّمُ النصّ تجاوب المهر مع الشاعر: «فجاوبني» وما ذلك من الشاعر إلا احتفالاً بالحدث؛ فنحن أمام جملةٍ خبريّةٍ ابتدائية، يسند فيها الفعل إلى فاعلٍ غير متوقّع «مهري»، ويوصف بصفةٍ إنسانية «الكريم»، يفترض الشاعر أن المتلقّي لا يعرف مضمون هذه الجملة، لذا ساق ردّ المهر بهذا الأسلوب الخبريّ.

أما مضمون الخبر «أنا من جياد الخيل» فهذه تشبه الشاعرَ تماماً، فماذا لو قال المهر أنا أفضل الخيل، أو أجود الخيل، فهذا ما لا يريده الشاعر، بل هو يريد أن يكون كمثل هذا الحصان منتمٍ إلى جماعةٍ متجانسة، فهناك جنسٌ من الخيول الجياد ومهره منها، وهناك جنس من البشر اسمه قبيلة عبس، يريد الشاعر أن يكون منها. وكما أنّ أفراد القبيلة يريدون من عنترةَ أن يكون متنبهاً مستيقظاً غير ناعس، فهو يريد أن يقول لهم أنا منكم مثلما يقول هذا المهر أنا من جياد الخيل.

كن أنت فارسي/أمر ينتشه المهر هنا ويستأنس به الشاعر لأنّه يحقق فرادته المنتمية إلى جماعةٍ متفرّدة

وهكذا درسنا هذا النص بالاستناد إلى أسلوبيّة التعبير مرّة، وإلى أسلوبيّة الفرد مرّةً أخرى، فهل وفّقنا في الإشارة إلى ما في نفس الشاعر مما يبدو لنا في القراءة الأسلوبيّة لنصّه؟ ربّما.

* * *

ويأتي دور تناولنا للتشبيه، وهو في هذا السياق، لكونِه أحد المظاهر السلوكيّة لحركةِ الذهن في مأزق المعجم، سيفيدنا تناوله بملاحظة القرابة بين هذه الآلية والحراك الداخلي للنفس.

في معرضِ احتجاجه للشعريةِ خارجَ نطاق الوزن والقافية، روى عبدُ القاهرِ الجرجانيّ أنّ عبدَ الرحمن بن حسّان بن ثابت رجع إلى أبيه وهو صبيٌّ، يبكي ويقول: «لسَعَني طائر». فقال حسّان: «صِفْهُ يا بنيّ» فقال: «كأنّه ملتفٌّ ببردَيْ حِبَرَة»[5]، وكان لسعه زُنبور[6].

في معاينتنا هذه الحادثة؛ نلاحظُ أنَّ الصّبيَّ الملسوعَ كان يرمي إلى إخبار والده بمُصابه الأليم، طلباً للمساعدة؛ فعمَدَ إلى الصيغة المعهودة في تقديم فعل الألم على الفاعل، تحت تأثير إلحاح الألم وحضوره، فيما الفاعلُ غائبٌ زمنَ الإخبار. ونلاحظُ أنَّ حسّاناً يريدُ مساعدةَ ابنه، غيرَ أنّه قبلاً، يريد معرفةَ الطائر ليعرف كيف يساعدُ؛ فتوجّه لابنه بطلب صفات الطّائر[7]، الأمرُ الذي يعني أن الوصفَ يؤدّي وظيفةً تعريفيّة. لكنّ عبدَ الرحمن لم يعرّفِ الزُّنبورَ من خلال الوصف المعهود؛ بل عمد إلى عقد مشابهةٍ بين ألوان الزُّنبور وألوان الثوبِ الموشّى والمخطّط، مستعملاً «كأنّ» التي تفيد الظنّ والحسبان، كما تفيد التوسّطَ بين طرفين لعقد مشابهةٍ بينهما بهدف توضيح الطرف الخفيّ.

---

(5) حبرة يعني كانت فيها خطوط حمر فإن الحبرة على ما في القاموس هي ضرب من برود من اليمن موشى مخطط. (الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة«حبر»). وفي اللسان: الحبير من البرود: ما كان مَوْشِيّاً مُخَطَّطاً. (ابن منظور، لسان العرب، مادة «حبر»).

(6) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص. 167.

(7) وَالصِّفَة: الأَمَارة اللاّزِمَةُ للشَّيء(ابن فارس، المقاييس، مادة«وصف»).

إنّ مجرّدَ عقدِ المشابهة، من شأنِهِ أنْ يحيل الـ..امي، ،ام، ، ا، المشهدِ الغائب تأسيساً على معرفته المفترَضة بالشاهد. وإذا ،،ا، اما ا السلوك الذّهنيّ من دلالةٍ؛ فهي كامنةٌ في كونه علامةً على، أم، ،الم الأهميّة في هذا السّياق، ومفادُه أنّ المعلوماتِ المو،،،، ه، المحصَّلةُ عن المحسوسات، وعندما نسعى إلى تقريب الغا، ، م، حواسّ المخاطب، نعمد إلى ما هو موثوق، أي، ما هو ،، ، حواسّ المخاطب؛ فننتخب منه مثالاً للغائب، ندعه يتلمّسُ ع،ر، السبيلَ إلى تحصيله.

إذن؛ يَفْتَرِضُ العقدُ، بالإضافةِ إلى وجودِ المتكلِّم والمتلقّي، وجودَ عالَم محسوسٍ مشتَرَكٍ بينهما. ولا يُعدُّ المكَانُ ـ بوصفه محسوساً ـ عالَماً مشتركاً بين اثنين يعيشانِ فيه، إلا إذا كانا يمتلكان الرؤيةَ نفسها لهذا المكان. وتأتي العلامةُ اللغويّةُ المستخدَمَةُ في حيّزٍ ثقافيٍّ واحد مظهراً للرؤية عند أبناء الجماعة اللغويّة الواحدة. وإذْ تُسْتَخدَمُ في الإشارة إلى الطرفِ المحسوسِ في عقدِ المشابهة؛ فذلك لكونها تحيلُ المتلقّي على معرفةِ الغائبِ من خلالِ الماثل، لوجودِ مشتَرَكٍ بينهما كما يقول قُدامة بن جعفر(ت. 337هـ) في التشبيه إنّه «يقع بين شيئين بينهما اشتراكٌ في معانٍ تعمّهما ويوصفان بها، وافتراقٌ في أشياءَ ينفردُ كلٌّ منهما بصفتها»[8]. وأفهمُ أنَّ المعاني التي يمنحُها الإنسانُ للأشياء، هي ما يعنيه منها، وأنْ تكون مشتركة بين الأشخاص، فذلك لكونها تعنيهم من زاويةٍ معيّنة يتحدّدُ شكلُها ونمطُها تبعاً لمصالح هؤلاء الأشخاص في المكان. وأنْ يكونَ بين شيئين معانٍ مشتركةٌ؛ فذلك تَبَعٌ لزاويةِ الرؤية، وإذا لم تكن الرؤيةُ مشتركةً، فمحالٌ أن يُعْثَرَ على مشتَرَكٍ بين شيئين. ولا يعني هذا

(8) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124.

بالضرورة أنّهما يفترقان لانعدام المشترك، بل يفترقانِ لعدم رؤية المشترَك. وما نراه مشتركاً اليوم في هذا المكان، أو ذاك، قد لا نراه كذلك في الغد أو في مكانٍ آخر، أو برؤيةِ أشخاصٍ آخرين. وعليه، بات ممكناً أن نقول إنّ رؤية عبد الرحمن ووالدِه لبُرْدَي حِبْرَة هي واحدة، ما يعني أنَّ المحسوس مشتركٌ بينهما؛ اعتمده عبدُ الرحمن مثلاً ليجعل معرفةَ الطائر الذي لسعه مشتركةً بينه وبين والده.

من هنا أيضاً، أفهم قولَ الرّمّاني (ت. 386هـ)» إنّ التشبيه هو العقدُ على أنّ أحدَ الشيئين يسدُّ مسدَّ الآخر في حسٍّ أو عقل»[9]. فلو قلتَ إنّ السدّ هو «إغلاقُ الخللِ وردمُ الثلم»[10] وصحَّ أنّ قطعةَ من القماش تسدُّ مسدّ البابِ الخشبيّ ريثما يصدقُ النجّارُ بوعدِه؛ فيصحُّ عندها أنّ العلاقةَ بين طَرَفَي التشبيهِ كعلاقةِ البابِ الخشبيِّ بقطعةِ القماش، فهي علاقةُ مغايَرة واختلاف أصلاً؛ غير أنّ المرءَ استطاعَ أن يرصدَ في قطعةِ القماشِ ما يردمُ الثلمَ الناشئَ من غياب البابِ الخشبيّ، وإذّاك يمكن القولُ «قطعةُ القماشِ كالباب». وإذا كانَ هذا العقدُ قائماً بين محسوسين يمكنُ رصدُ الشبه بينهما، فإنَّ ذلك يمكنُ أيضاً بين معقولين أو بين محسوسٍ ومعقولٍ، فالعقدُ تبعٌ للحاجة وللمصلحة، ولا يُعْقَلُ حصرُ الحاجةِ والمصلحةِ في المحسوسات دون المعقولات.

تأسيساً على ما سبق، لا يكون التشبيه إلا ليؤدّيَ وظيفة، ما يعني أنّه سلوكٌ بلاغيّ، و«البلاغةُ (بحسب الرمّانيّ نفسه) إيصالُ المعنى

(9) أبو الحسن الرماني، النكت، ص8.

(10) ابن منظور، لسان العرب، مادة «سدد».

إلى القلب في أحسنِ صورةٍ من اللفظ»[11]. والناظرُ في هذا التعريفِ، يلحظُ أنَّ الآخرَ المتلقّي هو الحاضر في ذهن الرمّاني، وتستوقفنا مفردة «إيصال» لكونها العلامة الدالّةَ على وظيفة السلوك البلاغيّ، ما يعني أن البلاغةَ، والتشبيه ضمناً، بمقتضى المكوّنات المعرفيّة لذهنِ الآخر لأنّها مقصد السلوك البلاغيّ أوّلاً وأخيراً. وإذْ يكون الأمرُ كذلك، فما على المتكلِّم إلاّ أنْ يعتنيَ باختيارِ الألفاظِ بوصفها المظاهرَ الصوتيّةَ للمعاني، ويتلقّاها المتلقّي. ولكن؛ يبقى سؤالٌ لا بدَّ منه في هذا السياق، وهو، مَنْ، أو ما الذي يحدّدُ حُسنَ اللفظ أو عدمَ حسنه؟

كثيراً ما يقالُ إنّ تشبيهاتِ فلان جميلة، وإذا نظرنا في الألفاظِ المستخدمةِ لتلك العقود؛ لا نجدها تنطوي على ما يميّزها من سواها، إلا أنّ «الرمّاني» إذْ يفصّل آليّة التشبيه البليغ ويقول بأنّه «إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف»[12]؛ فإنّما يقدّم النفعَ/إخراج الأغمض، على المتعة/حسن التأليف، ما يجعلنا نقدِّرُ مكمن الجمال في هذه الآليّة، ولكننا إذا عدنا إلى مذهبِ الرمّانيّ نجدُ أنّه يحدد مكمنَ المزيّة في الألفاظِ. ولا أظنُّ ذلك يناقضُ ما ذهبَ إليهِ هنا؛ فمدار الأمر هنا هو إزالة الغموض، وفي ذلك ظهورٌ قد يكونُ مفيداً، غير أنّ الفائدة قد لا يقبلها الآخرُ لكونها فائدةً فحسب، بل يُقْبِلُ عليها إذا تُوخِّيَ التأثيرُ في أدائها، والتأثيرُ هذا يتأتّى عن طريقِ حسن التأليف الذي يقدّم للمتلقّي تلك

(11) أبو الحسن الرماني، النكت، ص35.

(12) أبو الحسن الرماني، النكت، ص 81.

الفائدة المنشودة من إزالة الغموض. غير أنّ الرمّاني لا يخبرُنا عن آليةِ حسن التأليف مثلما يخبرُنا عن آليةِ إزالةِ الغموض بواسطةِ أداة التشبيه إذْ يقولُ: «منها إخراجُ ما لا تقع عليه الحاسّة إلى ما تقع عليه الحاسّة، ومنها إخراجُ ما لم تجرِ به عادة إلى ما جرت به عادة، ومنها إخراجُ ما لا يعلمُ بالبديهة إلى ما يُعْلمُ بالبديهة، ومنها إخراجُ ما لا قوّة له في الصّفة إلى ما له قوّة في الصِّفة»[13]، ويمكنُ بالاعتمادِ على ذلك أنْ نقولَ بأنَّ آليةَ إزالةِ الغموضِ هي نفسها آليةُ حسنِ التأليف.

وفي كلِّ تلك الآليّةِ التي رصدها الرمّانيّ، نقف على أوصافِ الأمور أو الأشياءِ الواضحة، فهي ما بين محسوس، ومعتاد، وبَدَهيّ، وقويّ الصفة. وإذا كان في ذهنك ما يضادُّ ذلك فما عليك إلا أن تطلبَ له مثالاً في حيّزِ الظاهر، لتحدّدَ لها مسلكاً غريباً إلى ذهن المتلقّي، يستهدي فيه بما يعرف من ذلك الحيّز، وهذا ما لجأ إليه عبدُ الرحمن إذْ أخرج الأغمضَ إلى الأظهر عن طريق المثالِ المحسوس، وبواسطة الأداة، ما دفع والده ـ بعيداً عن اللسعِ والألم ـ ليصرّح بما يُظهِرُ تأثُّرَهُ البالغ إذْ قال: «قال ابني الشعرَ وربِّ الكعبة»[14].

لو قرأنا هذه الصرخةَ الحسّانيّة، على ضوء فهمِنا للرمّانيّ؛ لوجدنا أنّها لمْ تشكّل دواءً لآلام عبد الرحمن، إلاّ أنَّها شكّلت علامةً على موقفِ حسّان من تعبيرِ ولده، إذْ نَسَبَه إلى الشعر من

(13) م. ن.، ص. ن..

(14) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص167.

كونه تعبيراً غيرَ متوقَّع، ما يعني أنّ الحسْنَ يكمن في المفاجأة. والمفاجأة بحسب أهلِ هذا المذهب لا تأتي من جهة المعاني بل من جهةِ الألفاظ، وهذا ما يؤكّده صاحبُ المغني بقوله: «إنّ المعاني وإنْ كانَ لا بدَّ منها، فلا تظهرُ فيها المزيّة، وإنْ كان تظْهرُ في الكلام لأجلها»[15]، ما يعني أنّ المعاني هي مقصود الاتصال، غير أنّ المزيّةَ هي التي تمكّن هذه المعاني من بلوغ مقصودها، وهي تظهر في الكلام، أي في النّشاط الفرديّ المتمثّل باستعمال اللغة على نحوِ ما، من خلال التصرّف بالمفردات المكوّنة للتعبير. والتشبيه هو نشاط يعتمدُه المتكلّمُ بغية ذلك، قوامُه التصرُّفُ بالمفردات.

يقول ابن رشيق القيروانيّ (ت456هـ): التشبيه» صفةُ الشيءِ بما قاربَه وشاكله، من جهةٍ واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبَه مناسبةً كلّيَّة لكانَ إيّاه»[16]. وكأنّي بهذا التعريف يلغي المسافات التي بين الوصف والتشبيه. لقد طلبَ حسانُ من ابنه أنْ يصفَ له الطّائر كي يعرفَه، إلا أنّ ابنه عمدَ إلى التشبيه، ما يعني أنّ التشبيهَ يقومُ مقامَ الوصفِ أو يسدُّ مسدَّه.

إنّ ابنَ رشيقٍ يرى في هذا السلوك التعبيريّ وصفاً للشيء، ولكنّ هذا الوصف ليس من باب التوابع المقصودة بالاشتقاقِ، التي تكمّلُ متبوعها بدلالتها على معنى أو معانٍ فيها أو في ما له تعلُّقٌ بها؛ بل هذا وصفٌ بما يقاربُ ذلك ويشاكله من جهةٍ أو جهات، ولا يمكنُ أن يكونَ من كلِّ الجهات، لأنّ ذلك يصيّر الطرفين شيئاً واحداً وهذا

---

(15) عبد الجبار الهمذاني(ت. 415هـ)، المغني في العدل والتوحيد.، 16/ 199.

(16) ابن رشيق القيرواني، العمدة، 1/ 286.

غيرُ ممكنٍ أصلاً. فالوصفُ هنا من باب التصرُّفِ الذي من شأنهِ إظهارُ الغائبِ عن النظرِ بواسطةِ اللغة؛ ما يعني أننا لو طبقنا ذلك على طلب حسّان بن ثابت من ابنه أنْ يصفَ له الطائر، لرأينا أنّ مطْلَبَ حسّان هو إظهارُ الغائبِ عن النظرِ، ولرأينا أيضاً أنّ التشبيه الذي عمدَ إليه عبدُ الرَّحمن، هو وصفٌ لذلك الطائر بما يقاربُه من جهة التشكيلِ تلوينا وتخطيطاً. وإذا كان لذلك من دلالةٍ فهي في أنّ العدولَ إلى هذه الطريقة ـ كما بدا لعبد الرحمن ـ يوفّر فرصةَ الإظهار أكثرَ مما يوفِّرُها إتْباعُ الموصوفِ لونَهُ، أو شكلَه، أو أيِّ أمارةٍ أخرى؛ وذلك لكونِ الطرفِ المشبّهِ به، أكثر حضوراً في ذهن المتكلّم لحظةَ التكلّم، ولولا أنّ الأمرَ كذلك، ما كان لهذا العقدِ أنْ يلبّيَ حاجةَ المتكلّم في أداء معرفته الأداء المنشودَ في الإجراءِ التواصليّ؛ إذْ إنّ فائدَةَ التشبيهِ «إنما هي تقريبُ المشبَّه من فهم السّامع، وإيضاحه له»[17]، ويدلّ هذا القولُ من ابن رشيقٍ، على أنّ فهمَ السّامع معقولٌ لدى المتكلّم، وما التشبيهُ، إلا قولٌ مؤسَّسٌ على معقول السّامع؛ لأنّ السّامعَ غايتُه.

ولا يبتعدُ ابن سنان الخفاجيّ (ت 466) عن ذلك إذْ يقولُ في التشبيه «أنْ يمثّلَ الغائبُ الخفيُّ الذي لا يُعتاد بالظّاهرِ المحسوس المعتاد»[18]؛ إلا أنّ مفردة «يمثّل» مثيرةٌ هنا في إضاءَةِ معنى السلوك التشبيهيّ بعامّة، فقد ورد في المعاجم «مَثَّلَهُ لهُ تَمْثيلاً: صَوَّرَهُ له حتى كأنه يَنْظُرُ إليه»[19]، ومما لا شكّ فيه إنّ هذا السلوكَ يحتاجُ إلى

(17) ابن رشيق القيرواني، العمدة، 1/ 290.
(18) ابن سنان الخفاجيّ، سرّ الفصاحة، ص237.
(19) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة «مثل»

درايةٍ ودربةٍ عاليتين، فالتصويرُ يُلْزمُ المصوّرَ اختيارَ مادته استناداً إلى معرفته المتوفّرَ من المواد، وخبرتهِ في التعاملِ معها، وتقديرِه المعهودَ منها لدى المتلقّي. هذا التصوير بعامّة، أمّا التصوير بواسطة اللغة، فهو أكثر تعقيداً وإنْ يكن الإجراءُ نفسه، ولا يعني هذا أنّ التشبيه لن يكون إلا على ألسنةِ أهل العلم، بل يكون على ألسنةِ العامّةِ أيضاً بما لا يقلُّ إثارة عمّا يجيء به البارعون من أهل الأدب، وذلك لكونِ الدرايةِ والدّربةِ لا يُفتعلان افتعالا، بل هما من حاجةِ الإنسانِ في علاقته مع الإنسان، والمكان، والزمان. وفي ظلِّ هذه العلاقة المتحوّلةِ على الدّوام يكون المعتادُ أولا يكون.

ويضيف الخفاجيّ معللاً حسن التشبيه «يكون حسنُ التشبيه لأجلِ إيضاحِ المعنى وبيان المراد»[20]، وهذا يدلُّ أنّ مقتضى الحُسْنِ هو في ثقافةِ المرسلِ إليه؛ إذْ ليس الإيضاحُ والبيانُ بغيةَ المرسلِ لولا الضرورةُ التي أملتْ ذلك، وما هذه الضرورةُ إلا غيابُ المشبّه عن ثقافةِ المرسل إليه؛ وإذّاك يعمدُ المرسلُ إلى ثقافةِ المرسل إليه ينتقي منها ما يمكّنُه من أداء مبتغاه، فيكون الحسنُ إذْ يتضح الأمر أو يبينُ. وإذا كان أهل الاعتزال قد استدلّوا في هذا الأمر على أنّ المزيّةَ في الكلام تكمنُ في التركيب الذي يُنْتِجُ المعنى؛ فهذا شأنُهم؛ إلاّ أنّ الدلالةَ التي يمكنُ أنْ تُرْصَدَ هنا أيضاً، هي في أنّ الوظيفةَ الأساسيَّةَ للتشبيه، هي تمكينُ المرسلِ إليه من الإحاطةِ بالرّسالة التي في المشبَّه، عن طريقِ مرسَلةٍ تشكّلت عناصرُها الأساسيّة (المشبّه به) من العناصر المكوّنةِ لمعرفته، وهذا أمرٌ له قيمته العالية، لكونه يثيرُ فينا

---

(20) ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص. 237.

السؤالَ الأصعب، لماذا يُعْمَدُ إلى هذه الطريقةِ في أداء هذه الوظيفة؟

هل التأثيرُ فعلاً هو المقصدُ من تركيب مرسلةٍ على نحوٍ ما؟ أم أنّ التأثيرَ هو النتاجُ الطبيعيّ لهذه المرسَلةِ، إذا أدّت مهمّتها الأساسيّةَ في توصيل الرّسالة؟

صحيحٌ أنّ الأديبَ المحترفَ يعزفُ عن التشبيه إذا لم يرضِهِ في التأثير بالمتلقّي، غيرَ أنّ هذا لا يُعَدُّ دليلاً على أنَّ التأثيرَ هدفٌ، إذْ يكونُ العزوفُ لكون المعزوفِ عنه لا يخدمُ الهدف.

أعتقدُ أنّ الحاجةَ لتوصيلِ الرّسالة، هي الضَّرورةُ التي تقتضي الكلامَ أصلاً، والتصرُّفُ في تركيبِ عناصرِ المرسَلَةِ الصوتيّةِ أو المكتوبة، يخضعُ لاعتبارات حاجة المرسلِ في المكانِ وفي الزّمان وفي المجتمع، كما يخضع هذا التصرُّفُ لاعتبارات علاقةِ المرسلِ باللغة.

من هذا الباب أفهم عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471هـ) في قوله: إنّ التشبيه والتمثيل والاستعارة «أصولٌ كثيرة كان جلُّ محاسن الكلام ـ إنْ لم نقُلْ كلُّها ـ متفرّعة عنها، وراجعة إليها وكأنّها أقطاب المعاني في متصرّفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها»[21].

و«القُطْبُ، مُثَلَّثَةً، وكَعُنُقٍ: حَديدَةٌ تَدورُ عليها الرَّحى»[22]، و«القطر بالضم: الناحِيَةُ ج: أقْطارٌ»[23]. وإذْ يُنْزِلُ المعاني منزلةَ الرَّحى، يجعلُ التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، ما تدور عليه الرحى، كما يجعلُها النواحي والجهات التي لا تبرحها. وإنْ دلَّ هذا الأمر على

(21) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص20.

(22) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ، مادة «قطب»

(23) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة «قطر»

شيءٍ فإنّما يدلُّ على أنّ مرجعيّةَ حسن الكلام قائمةٌ في أمرين:

الأمرُ الأوّل، هو الواقع المكانيّ أو الزمانيّ أو المجتمعيّ والاجتماعيّ، المتمثّل في المشبّه به، والممثل به، والمستعار منه، إذْ يجبُ أن تكونَ ظاهرةً ومعهودة.

والأمرُ الثاني، هو في قدرةِ المرسلِ على توظيفِ الظّاهرِ في جلاء الغامض. وهذه القدرة تكون في رسوخ الكلام/المعاني في الذهن، إضافةً إلى ضرورة غنى القاموس اللفظيّ، والمعرفةِ اللازمة بعلم النحو.

وإذا كان عبد القاهر قد تردّدَ بين «جلّ» و«كلّ»، وقد اعتمدَ التشبيه بواسطةِ الأداة «كأنّ» لإظهار رؤيته لهذه الأصول الكثيرة؛ فإنّ ذلك لا يشيرُ إلى ضبابيّةِ الضرورة الكامنةِ وراء هذا السلوك التعبيريّ، بالقدر الذي يشيرُ فيه إلى جدّيَّةِ الأخذِ بالمحاسن من جهةِ المعاني، حيثُ لا يكونُ التعبيرُ مستهجناً من كونهِ متنافر الأصوات أو المفردات، بل من كونه متنافرَ المعاني، وما تنافرُ المفرداتِ إلا علامة على تنافر المعاني. وبما أنّ المحسوساتِ لا تتجدّدُ بالسرعةِ التي تتجدّدُ فيها المعاني، فإنّ اللجوء إلى عقد المشابهاتِ، والتمثيل، واستعارة الصفات، أوالأحوال، أوالأحكام؛ سلوكٌ تقتضيه الحاجة. وإذْ تكونُ الحاجةُ قد نضجت، فإنّ تشكُّلَها في الذهن أفكاراً؛ لا بدَّ من أنْ يكونَ قد أخذَ شكلَهُ النهائيّ. وإذّاك لا بدّ من أن تترتَّبَ الألفاظُ الترتيبَ الذي يقتضيه ذاك التشكّلُ، وعندما يحصلُ ذلك التكافؤ البنيويّ بين الأفكار وشكلها على مستوى الإفرادِ أو التركيب؛ يحصلُ الحسنُ، وإذا فشل المتكلّمُ في إنجازِ ذلك التكافؤ؛ فإنّ الحسنَ لا يمكنُ إدراكُه.

وقد رأى عبد القاهرِ أنّ المدخل إلى ملاحقةِ الحسْن الكامن في

الكلم، إنما يكون من خلالِ رصد التمثيل، إذْ «إنّ المعنى إذا أتاكَ ممثَّلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أنْ يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه. وما كان منه ألطف، كان امتناعُه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجُه أشدّ»[24].

إنَّ الّذي يستوقفُنا في هذا القول هو التعبير «ألطف» من كونه صفةً للمعنى الممثّل، و«اللطيفُ من الكلامِ: ما غَمُضَ مَعْنَاهُ، وخَفِيَ»[25]، وهذا يعني أنّ الحسْن يكمن في الممتنع الذي يحرّكُ الهمّةَ في طلبه. **وإذا كان التمثيلُ بشكلٍ من الأشكال تشبيهاً** فذلك يعني أنّ الغموضَ في العلاقةِ بين المشبّهِ والمشبَّه به، هو المحرّكُ للهمّةِ في طلبِ المعنى.

يقول عبد القاهرِ في كلامه على التشبيه في بيتي ابن المعتزّ[26]:

ولازورديّــةٍ تــزهــو بــزرقــتــهــا

بين الرياض على حمر اليواقيتِ

كـأنّـهـا فـوقَ قـامـاتٍ ضَـعُـفْـنَ بـهـا

أوائـلُ الـنـارِ فـي أطـرافِ كـبـريـتِ

ومبنى الطِّباع، وموضوع الجبلّة على أنّ الشيء إذا ظهر من مكانٍ

(24) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص118.

(25) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة «لطف».

(26) لم أعثر على هذين البيتين في ديوان ابن المعتزّ، إنّما عثرت في ديوان ابن الرومي على هذه الأبيات:

بَنَفْسَجٌ جُمِعَتْ أوراقُهُ فحَكَى كُحْلاً تشرَّبَ دمْعاً يومَ تَشْتِيتِ

والـلازَوَرْدِيَّـةُ تزهُـو بـزُرْقَـتِـهَـا وسطَ الرياضِ على حُمْرِ اليواقيتِ

كأنّها وضِعافُ القُضْبِ تحملها أوائلُ النّارِ في أطرافِ كِبْرِيتِ.

(ديوان ابن الرومي، ص276.).

لم يُعْهدْ ظهورُه منه، وخرجَ من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت ... النفوسِ به أكثر وكان بالشَّغفِ منها أجدَر»[27].

مع أنّه ينطلقُ من أثر التشبيه في ذاتِ المتلقّي، نجدُ أنّه يصــ... مفهومَ الحسْنِ في صميمهِ عندما لا يقيّدُه بتعريفٍ خاصٍ بذاته، بل يربطُه بمبنى الطِّباع، وموضوع الجبلّة عند المتلقّي. وهذا الأمر غاية في الأهميّة، إذْ يجعلُ الحسْن في ما يفاجىء، ويقرّرُ أنّ المفاجأة تكون إذا ظهرَ الشيء من حيثُ لا يُعْهَدُ ظهورُه. وحتّى لا يُتَوهَمُ أنّ إثارةَ التعجّبِ والغرابة، لا تكونُ إلا نتاجَ لعبةٍ تركيبيّةٍ في إطار عقد المشابهة، يفجؤك فيها على الدوام نزولُ الشيء في غير منزلته التي هي له في أصل اللغة. يذهب الجرجانيّ باتّجاهٍ يجعل فيه من هذا السلوك، سلوكاً إبداعيّاً خلاقاً يساويه في الرتبة التأثيريّة وجودُ شيءٍ لم يوجد ولم يعرفْ، فيقول: «سواءٌ في إثارة التعجّب، وإخراجُك إلى روعة المستغرب؛ وجودُكَ الشيء في مكانٍ ليس من أمكنته ووجود شيءٍ لم يوجد ولم يعرفْ من أصله في ذاته وصفته»[28]. إيجادُ جديد، وتغريبُ موجود، هما سواءٌ في إثارة التعجّب. وإذا عرفنا أنّ كلَّ ذلك ينجمُ عن عقدِ المشابهة، فهذا يجعلُ للتشبيهِ وظيفةً تعبيريّةً عن رؤيةٍ خاصّة، إضافةً إلى الوظيفةِ الجماليّة. وهذا ما يناسبُ مذْهبَه القائلَ بتبعيّة الألفاظ المنسوقة للمعاني، وبأنّ مكمنَ الإبداعِ قائمٌ في المعاني؛ إذْ لا تعدو الألفاظُ كونها «تتبع المعاني في مواقعها»[29].

---

(27) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 110.

(28) م. ن.، ص.ن..

(29) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص43.

إذن؛ في نفس المبدع شيءٌ كبيرٌ من المعنى الذي يصل إليه القارئ الذكي، ولا يمكن أن يكون المنهجُ العلميّ في مداعبة الدوالّ بعد الإغواء الكامل، سبيلاً إلى التقويل، بل سبيلٌ إلى التأويل، وما القراءةُ الذكية إلا رصدٌ للظواهر الأسلوبيّة لعرضها على المدّخرات المعرفيّة ألفاظاً ودلالات، وكلّما كانت المدخرات زاخرة؛ كانت القراءة أكثرَ صلةً بمكامن الإبداع، وكلّما كانت ضئيلةً كان التعثّرُ في رصد الجميل، وقبلاً لا يقع الضئيل في شرَك الإغواء.

سعد كمّوني

جب جنين 2010

saadkamouny@hotmail.com

الغرابة والتكرار والمعنى المفاجئ

لا يُرصَدُ الجميل في ظاهرِ العلامة، بل في ما تُحيلُ إليه دورةُ الجسد[1]

1. كانَ القمرُ أخضرَ
2. ذلك الصّباحَ

3. الجسدُ من أعشابٍ غزيرةٍ
4. الكلامُ من أوراقٍ لا تنتهي

1. كانَ القمرُ أخضرَ
2. تلكَ الظهيرة

3. الجسدُ من مدينةٍ كسلى
4. الكلامُ من نخيلٍ مستقيم

---

(1) بول شاوول، الهواء الشّاغر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

1. كانَ القمرُ أخضرَ
2. ذلك المساء

3. الجسدُ من بياضٍ شاسع
4. الكلامُ من ظلالٍ مرتعشة

1. كانَ القمرُ أخضرَ
2. ذلك الليل

3. الجسدُ من عتمةِ الأصابع
4. الكلامُ من غيبوبةِ النهرِ

1. كانَ القمرُ أخضرَ
2. ذلك الفجر

3. الجسدُ من أسرّةٍ متعبة
4. الكلامُ من حواسّ تُقْبِل

1. كانَ القمرُ أخضرَ
2.ذلك الصباح.

بول شاوول

1. تمهيد

لست أدري الضرورة التي تملي على امرئ أنْ يعود إلى نصّ قرأه منذ عشرين سنة تقريباً، ولكنّي عدتُ إلى هذا النصّ، ورحتُ أتذكّر أنني عندما قرأته استوقفني فيه التكرارُ، كما استوقفني عدمُ التلاؤم في المركباتِ الإسناديّة، ولكنني أذكرُ أنني في حينها كنت أقولُ إنّ الجمالَ الشعريّ يكمن في ما تقدّمه لك القصيدة من غرابة، ولكنّي ما كنت أعرفُ فائدةَ تلك الغرابة، كلّ الذي أذكره أنّي خرجت من بين أصابع هذه القصيدة مسكوناً بالمشاعرِ الغامضة.

وها أنا الآن بعد مضيّ عشرين سنة، أعود لأقرأ هذا النصّ، فهل سأخرجُ بالمشاعرِ ذاتها؟

2. القمر الأخضر/ فاعلُ الحياةِ المختلفة

«كان القمرُ أخضرَ» هو الخبرُ المفاجئُ، لا لأنّ هذا اللونَ غيرُ معهودٍ للقمر فحسب، ولا لأنّ الشاعرَ يكرّرُ ذكرَهُ ستّ مرّات في قصيدةٍ يبلغُ تعدادُ المركباتِ الخبريّةِ فيها واحداً وعشرين مركّباً، فقط؛ بل لأنّ الخبرَ ينطوي على حكمٍ ثابتٍ للقمر (أخضر) في زمنٍ متغيّر. (ذلك الصّباحْ، تلكَ الظهيرة، ذلك المساء، ذلك الليل، ذلك الفجر، ذلك الصباح).

استبعدنا حصرَ المفاجأةِ في اللونِ الأخضر مسنداً إلى القمر، لأنَّ عدمَ التلاؤم في المركّبِ الإسناديّ لا يُشكّلُ وحدَهُ مَكْمَنَ الجَمالِ، إذْ كثيراً ما يَعْزِفُ قارئٌ عن الشعر بسببِ عدم التلاؤمِ هذا؛ ما يعني أنّ هناكَ أمراً آخرَ يجبُ أن يرافقَ عدمَ التلاؤم، أرَجِّحُ أنّهُ في ما

يحيلُ إليه؛ إذْ بقدر ما يفاجئنا اللون الأخضرُ مسنداً إلى القمر، نرى أنّهُ غيرُ كافٍ لإشعارنا بالجمال، مع أنّهُ يمنحُ القمرَ هُويّةً جديدةً ندركها من خلالِ إدراكنا لمنزلةِ اللون الأخضرِ في حياتنا. إلا أنّه في إسارِ (كان) والظرف المشار إليه بـ «ذلك» أو «تلك» اللتين للبعد، يحيلُ إلى أمور عدّة، منها:

أ. اللون الأخضر لم يكن قبلَ ذلك الصباح، ولم يعد كائناً لحظةَ كتابةِ القصيدة.إذن هو طارئ، له ما يبرّرُه في رؤيةِ الشّاعر، ربّما ليؤدي وظيفةً ما، أو هو بمقتضى طوارئ في **الجسد والكلام**، الأمرُ الذي يجعله على قدرةٍ ما.

ب. اللون الأخضر بديلٌ من لونٍ كان عليه القمرُ قبلَ ذلك الصباح، ومن لونٍ آخر لحظةَ الكتابة، ما يعني أنّ الألوان الأخرى لا تؤدّي وظيفتَه.

ج. اللون الأخضرُ بديلٌ من ألوانٍ أخرى، ولكنّ النصَّ لا يصرِّحُ إلا به، إذْ لم يذكرِ القمرَ الأبيضَ، أو الأحمرَ أو. . . . ، ما يجعل هذا اللونَ للقمرِ عزيزاً، والألوان الأخرى متاحة، لا تستدعي الشّعر.

إذن، «كان القمرُ أخضر» الخبر المفاجئ؛ لأنّ القمر بهذا اللون هو المطلوب الذي لا نتوقّعه. وهو إلى ذلك، يحيلُ إلى فاعليّةٍ تمنحُها المعاني التضمينيّة لمفردة «أخضر»، بُعْداً حياتيّاً محبّباً.

أمّا استبعادُنا للتكرار، فهو من باب عدمِ الرّكون إلى الشكلِ في الحكمِ على الأشياء، فالتكرارُ له وظيفةٌ جماليّةٌ في النصّ لا يمكنُ إنكارُها، غير أنّ التأكيد، والإيقاع اللذين يؤديهما التكرار، لا يكفيان

أيضاً للمفاجأة، وبالتالي إثارة الإحساس بالجمال؛ بل ما يحيلان إليه هو المفاجئ. نعم، يجعلنا تكرارُ الخبر(كان القمرُ أخضرَ) أمام لازمةٍ تَرِنُّ في آذاننا ستَّ مرّاتٍ، لتؤكّدَ أهميَّتها في عالم النصّ؛ غيرَ أنّ مقتضى التكرار، هو العنصر الأبرز في الإدهاش، إذْ لا يمكنُ أن يعمدَ الشّاعرُ إلى هذا السلوك التعبيريّ لو لم يفاجئه المشهد، لو لم يندهش! ما يعني أنّهُ مشهدٌ مختلفٌ ونادرٌ، يحتفي النصُّ به من خلالِ ترداده، بغيةَ تقديمِ آثاره غير المتوقَّعة في الأكوانِ المدهشةِ للجسدِ والكلام.

فما هو هذا المشهدُ الذي فاجأ الشاعرَ، ثمَّ فاجأنا به؟

«كان القمرُ أخضرَ، ذلك الصباح، . .»

القمرُ علامةٌ طبيعيّةٌ عريقة، أخذتْ موقعها في الشعرِ العالميّ منذ السنوات الأولى للشعر، كما أنّها قرّت في أذهانِ شعوبِ الأرضِ حيناً من الدهرِ على أنّها إله، لعبت دوراً كبيراً في تشكيل الميثولوجيا الإنسانيّة، كما ألِفها العشّاقُ أنيسةً لهم في الوحشةِ والغربة. . .

القمرُ علامةٌ، له شكلٌ متغيّر، وله منازل في الأعالي، ارتبط به الزّمنُ ارتباطاً سببياً، أحدهما شرطٌ للآخر. . .

القمرُ الحديث صخورٌ وأتربة.

القمرُ الحقيقيّ هو الذي يقدّمه لنا الشعراء وسائرُ الفنانين، لأنّه يتجاوبُ مع وجدان الناسِ الذي يأبى الركونَ إلى الأشياءِ كما هي، بل يصرُّ على أنها تابعةٌ له، بأسمائها وألوانها وأشكالها. . . والشّاعرُ على الدّوام يعيد التسميةَ والتلوين والتشكيل. .

إذنْ، القمرالحقيقيّ علامة من علاماتِ الزمن، علامةٌ على الحياة

والموت، على الوعدِ والإهمال، على الطمأنينةِ والاضطراب، الإقامةِ والرحيل. . .

هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فهو علامةٌ على العلوّ والسموّ والأنس. . . الحياة على نحوٍ رضيّ. .

كلّ هذا، لم يحضرْ في مستهلّ قصيدة بول شاوول، لأنّه مألوفٌ، ولا يستدعي أيّ موقفٍ شعريّ إزاءه. نعم، للشاعر قمرُ النّاس، إلا أنّه أخضر، لم يره سواه؛ فعلام يدلّ هذا؟

الخضرة علامة على الخصب، ما يعني أنّه مطلب، وهو علامةٌ على ما في داخلِ الإنسانِ من إنسانيّة، ما يعني أنّه الذّات المفقودة. . . أو المفتقدة في ظلّ يأسٍ عارم. . .

إذا كان هذا الخبرُ بعامّةٍ، يحيلُ إلى مشهدٍ اقتضاه الافتقارُ إلى الحياةِ المختلفة، والقادرة على منحِ الجسدِ والكلامِ دورةً تعيدُ صياغتهما في كلّ ظرفٍ. فما الذي اقتضى أن ينشد الشّاعرُ ذلك في القمر؟

هنا مكمنُ الجمالِ الشعريّ. إذْ لا يمكن رصدُ الجمالِ إذا اكتفينا بالنظرِ إلى شكلِ العلامة، بل يجبُ أن ندعَ العلامةَ تثير فينا ما تثير، بخاصةٍ وأنّ وظيفةَ الكلامِ هنا جماليّةٌ تأثيريّة، وليس لنا أن نتأثّرَ في أعماقنا إذا اكتفينا بالسطوح.قد يبلغُ الجمالُ والتأثّر سلطةً على السلوكِ البشري (ذهنياً وحركياً)، عندما يلامسان وظيفةَ الإقناع وتعديلِ وجهاتِ النظر.

هل يرى الشّاعرُ أنّ الأرضَ عاجزةٌ عن منح الحياة المختلفة، وبالتالي يجب أنْ يكونَ القادرُ على ذلك عالياً وسامياً؟؟ ربما يكون

الأمر كذلك، وربما أيضاً لكون القمر في العلى سيدَ نفسه يغبطه الشّاعرُ ويرى فيه القدرةَ الخلاّقة المفتقدةَ في الأرض.



3. مظهرُ الحياةِ المختلفة ذلك الصباح

أينَ مظهرُ الحياةِ المختلفة، ذلك الصباح الذي شهد القمرَأخضرَ؟

إنّه في الجسد وفي الكلام.والتجاور بين الجسدِ والكلام في بنيةِ النصّ، لا يدعنا نبعد في تخمين نسبتهما، فهما جسد الإنسان/ الشّاعر، وكلامه.

«الجسدُ من أعشابِ غزيرةٍ/ الكلامُ من أوراقٍ لا تنتهي».

حرف الجر «من» هو لبيان النوع، والذي اقتضى بيانَ النوعِ هنا، ذلك التغيّر غيرُ المتوقّع من جرّاء الاخضرار في «**ذلك الصباح**». ونلاحظُ هنا أنّ العلامتين المعجميّتين الدّالّتين على نوع الجسد «**أعشابِ**» ونوع الكلام «**أوراقٍ**» تنتميان إلى حقلٍ معجميّ واحدٍ عنوانُه النضارة/ الحياة الرضيّة. ويلازمُ هاتين العلامتين صفتان تشكّلان حقلاً معجمياً خاصّاً عنوانُه «الكثرة» فالصفة الملازمة للأعشاب **غزيرة**، تمنح الأعشاب حيويّةً ونشاطاً مستمدّان من كونها صفةً أفرزتها اللغةُ للدلالة على كثرة انسيابِ المياه، وإذْ يصفُ الشاعرُ بها الأعشابَ فذلك لأنّ اللغةَ لم تفرز مفردةً تكونُ وافيةً في الدلالة على ما رأى بول شاوول، فضلاً عن كونها تنزلُ الأعشابَ منزلةَ المياه. والصفة الملازمة للأوراق «**لا تنتهي**» تمنحُ الأوراقَ حضوراً حيويّاً وناشطاً، مستمدّاً من الاستمرار المتكاثر الذي لا يبلغ

المدى الأخير بسببِ كثرته. وليس في اللغةِ مفردةٌ تؤدّي هذه الصفة إلا «لا تنتهي»؛ فالتعاضدُ بين النفي والمضارعة والانتهاء الذي يُنتظَرُ لكلِّ ما له بداية، تجعلُ المتلقّي أمام مشهدٍ للأوراقِ غيرِ مألوفٍ، ولكنّه حقيقيّ في لغة بول شاوول الشعريّة، إذْ يمنحه الاستخدامُ الإبداعيّ للّغة بعداً تشكيلياً ممكناً.

أمام هذين التعبيرين اللذين قدّما نوع الجسد ونوعَ الكلام، لا يمكننا أن نركن إلى ظاهر العلامة كما أسلفنا، بل نسأل هنا إلام تحيلُ الأعشاب الغزيرةُ، والأوراقُ التي لا تنتهي؟ فالحيويّةُ والنشاطُ هما البعد الكنائيّ لهذا الحقل المعجمي المكثّف، إلا أنّ المُحالَ إليه يُرصَدُ في ما يقتضي هذا التعبيرَ، وفي ما يثيرُه في ذاتِ المتلقّي. وسبقَ أن أشرنا إلى أنّ مكمنَ المفاجأة/ الجمال، هو في ما تحيلُ إليه المُرَكَّباتُ التعبيريّة وليس في سطح بنيتها.

نلاحظُ التلاؤمَ بين اخضرار القمر والأعشابِ الغزيرة والأوراق التي لا تنتهي، فهذا تماسكٌ في النصّ على المستوى المعجميّ اقتضاهُ تماسكٌ على المستوى الفكريّ، فالحياة المختلفةُ المنشودة في العلى (القمر الأخضر) تتمظهرُ في إنسانيّةِ الإنسانِ جسداً وكلاماً مختلفين.

قدَّرنا علّةَ نشدان الحياةِ المختلفةِ من خلالِ إعادةِ صياغةِ القمر/ السيّد؛ ولكن لماذا ينشدُ الشّاعرُ مظاهرَ هذه الحياةِ المختلفة من خلال **أعشابِ غزيرةٍ وأوراقٍ لا تنتهي**، لإعادةِ صياغةِ الجسدِ وكلامه؟

الأعشابُ هي النباتاتُ الرطبة، لا يمكنُ أن تكون الإقامةُ

الإنسانيّةُ إلا بوجودها، فهي تلبّي حاجته المستديمة للغذاء، كما تلبّي طموحات روحه الجماليّة. ومن معانيها التضمينيّة أيضاً: «الخضرة، النضارة، الينوع، المراعي، المروج، السهول، الجبال، الأودية، الضّفاف، الأنهار الينابيع، السواقي الجداول، النزهات، الطمأنينة، الاستقرار، . . . الحياة الرضيّة» وكلّها تخدم الحياة الإنسانيّة، وعندما يستخدِمُ الشّاعرُ مفردةَ الأعشابِ ليبيّن نوع الجسد، تحتشدُ كلّ هذه المعاني وسواها ممّا لم يحضرْني الآن. فالشّاعرُ يرى منزلةَ الأعشاب في الوجود،، وعندما يكون القمر أخضر يكون تجاوبُ الجسدِ معه برؤيةِ الشاعر، من خلال التمظهر العشبيّ، فالأعشابُ لا يكوّنها أحد، لا يأمرُها أحد، تتعرّضُ للعدوان، وهي كائناتٌ مسالمة، نموّها واندثارها من تلقاء ذاتها، وهي مطلب الحياة الدائم؛ وأعتقدُ أنّ الضرورةَ التي أملت على الشّاعرِ أن يستخدمَ مفردةَ أعشاب دون سواها هي في كونها مطلباً، وكم يسعدُ الإنسان عندما يكون جسدُه مطلباً، فإنّه سيكون سبباً لحياة.

أمّا الأوراقُ التي لا تنتهي، فهي نوع الكلام في «ذلك الصباح» وهي قد تكونُ أَوْراقَ الشجر أو أَوْراقَ الكِتابة، وكلاهما يحيلُ إلى النضارة، إذْ إنّ أوراقَ الكتابةِ التي لا تنتهي علامةٌ بيّنةٌ على النشاطِ الفكري، وهل من نضارة أعزُّ على الشاعرِ من النضارةِ الفكريّة؟ ولا أظنّ مقتضى استغلالِ المفردة «أوراق» بعيداً عن هذا الشعور المضطرم بالسعادةِ في حضرة القمر الأخضر ذلك الصباح. ولو أنَّ الشّاعر كانَ قد استعمل مفردة نهر غزير مثلاً لبيانِ نوع الكلام، فإنّ ذلك لن يثير فينا ما أثارتهُ مفردة أوراق، وذلك أن النهر يمثّلُ انسياباً متجانساً وتعرّجاً وهديراً وما يشاكلُ ذلك تضيع قطراتُه في كلّه. . . بينما

الأوراق عبارةٌ عن مفردات تفيد الكثرة المطلقة التي لا تقتضي أن تُحْرَمَ كلُّ مفردةٍ من استقلاليّتها، وهذا ما أملى على الشّاعر أن يستغلَّ هذه المفردة دون سواها، فهي وحدها التي تلبّي حاجته للحضور بإزاء هذا القمر ذلك الصباح.

وقبلَ أن نغادر هذه الحديقة الشعريّة، يستوقفنا الظرف الذي شهدَ هذا المشهد، هل ما لا حظناه ملائم لهذا الظرف؟

الصباح مبتدأ النهار، مبتدأ الوضوح، مبتدأ الحياة، فيه يشتعلُ الوجودُ ازدهاراً، إنّه الوعدُ المستأنفُ كلَّ يوم.



4. مظهرُ الحياة المختلفة تلك الظهيرة

كانَ القمرُ أخضرَ
تلكَ الظهيرة
الجسدُ من مدينةٍ كسلى
الكلامُ من نخيلٍ مستقيم

تغيّر الظّرف وصار «تلك الظهيرة» والقمرُ الأخضرُ يواصلُ خضرته، يواصلُ منْحَهُ الحياةَ المختلفة، لكنّ مظهرَ تلك الحياة المختلفة في الجسد والكلام، نلحظه من خلالِ علاماتٍ أخرى مختلفة كليّاً عن العلاماتِ التي بيّنت نوع الجسدِ ونوعَ الكلامِ في ذلك الصباح.

هنا، «الجسدُ من مدينةٍ كسلى/ الكلامُ من نخيلٍ مستقيم»

الجسدُ ليس من لحمٍ وعظمٍ ودم، كما كنّا نعلم، وليس من

«أعشابٍ غزيرة» كما بتنا نعلم.الجسدُ هنا مفاجئٌ أكثر من ذي قبل، إنّه «مدينة. .»، والمعاني التضمينيّة لمفردة مدينة كثيرة جدّاً ومنها: «سيارات، شوارع، مبانٍ عالية، بشر، تجارة، صِحافة، دولة، ساسة، تسكّع، عبث، ملاهٍ، مقاهٍ، باعة، مثقفون، شعراء، فنانون، ممثلون، مسارح، دور سينما، معارض، ندوات، علم، . . .» من كلّ هذا، نوعُ الجسد، وهذا يحيلُ إلى الحركة والحيويّة، كما يحيلُ إلى الغنى والتنوّع، غير أنّ المفردةَ الملازمة لهذه العلامة «المدينة» قد جعلت من كلّ هذا مشهداً راكداً تقريباً، إذْ إنّ الصفةَ «كسلى»، وضعت حدّاً للتوقّعات من كونها علامة التثاقل.

«الجسدُ من مدينةٍ كسلى» مركبٌ شعريّ يقدّمُ تحوّلَ الجسد من مشهدٍ يشتعلُ حيويّةً، إلى مشهدٍ راكد، وليس هنا من أداة نحويّةٍ تفيد التحويل، غير أنّ «تلك الظهيرة» علامة ذلك، وكأنّي بهذه العلامة قد سلبت الجسدَ هويّته التي كانَ عليها ذلك الصباح، ومنحتْه هويّةً جديدةً؛ هل من علاقةٍ لهذه الهويّة الجديدة بالعلامة «تلك الظهيرة»؟ هل من قرابة بين هذه الهويّةِ الجديدة والهويّة السّابقة؟ وما هي علّةُ تلك القرابةِ إنْ وجدت؟

تطلقُ مفردة الظهيرة على وقت انتصاف النهار، وتعني شدّة الحرّ نصفَ النّهار، ولا يقال في الشتاء ظهيرة «ابن الأثير»، وقد ارتبط هذا الوقت أيضاً بالقيلولة، ما يعني أنّ الجسدَ في هذا الوقت قد استهلك الجزء الأكبر من طاقاته. وهذا يؤكّد التلاؤمَ في النصّ بين الطاقاتِ المستهلكة/الجسد، والعلامة التي تشير إليها «مدينة كسلى»، والظّرف «تلك الظهيرة». ولكن، لماذا مفردة مدينة بالذّات، لتقديم مظهرِ الحياةِ المختلفة المنشودة بتأثيرِ من القمر

الأخضر؟ هل لأنّها وحدها قادرةٌ على التجاوب مع الرؤية المختلفة؟ ربّما، إذْ إنّ المدينة تعني الغنى المتنوّع سواء كانت ناشطة أو كسولة. وهي بالتالي وحدها بين الكائنات التي يعرفها بول شاوول تحافظ على جوهر مكوّناتها مع كلّ الظّروف. إلى ذلك، وبعيداً عن الكنائيّة التي تحيلُ إليها هذه العلامة «مدينة كسلى»؛ فهي من كونها علامةً على جسد، ترسّخُ في الذهنِ راهنيّة المشهد، فالمدينة لا تكون دائمة الكسل، ولا يمكن أن تستسلمَ للظروف، كذلك الجسد قد يبدو كسولاً ولكنّه مدينة.

إذن، مدينة كسلى، هي أعشابٌ غزيرة.هي مظهرٌ آخر لـ «أعشابِ غزيرة» وهنا يبدو الشّاعرُ أكثرَ إمساكاً باللغة في غمرة متغيّراتِ من شأنها أن تأتي على كلّ شيء. يريد أن ينقلنا إلى مشهدٍ يؤدي فيه رؤيته الخاصة التي تحيل إلى فكرةٍ ثوريّةٍ مؤداها أن الظرفَ قد يؤثّر على مظهرِ الطاقة وليس على مضمونها.

أمّا الكلام فهو «من نخيلٌ مستقيم».

لا تدعنا اللغةُ الشعريةُ هنا أن نندفع مع مفرداتها من دون اللجوء كلَّ مرَّةٍ إلى السموّ الذي ينطلق منه الشاعرُ في معاينة هذه الدورة، أعني «القمر الأخضر» الحياة على نحوِ رضيّ. فالقمرُ الأخضرُ له مظهرُه في الجسد وفي الكلام؛ وكنّا نتوقّعُ أنْ تكونَ هذه المظاهرُ من الحقلِ المعجميّ لمفردةِ أخضر، إذْ لماذا تحضر إذا لم تكنْ مهيمنةً على النصِّ بأكمله؟وهي كذلك، ولكن ليس كما نتوقّع نحن القرّاء،وإذا كان بالإمكانِ التوقّع فلماذا هو شاعرٌ إذن؟ يجب أن نشعر دائماً بالمفاجأة، فمظهرُ الأخضر في الصّباح، أعشابٌ ولكن قد

يخطرُ في بالنا أنّها مشروع يباسٍ، غير أنّه لا يدعنا نتمادى في شططنا، فيقدّم الأعشاب على نحوٍ مائيّ رائع. ومظهر الأخضر في الظهيرة، مدينة، ولكن قد يخطرُ ببالنا أنّ الغنى الحياتيّ والحضاريّ هو المظهر، وحتى لا نتمادى أيضاً بالشطط يقدّم المدينة على نحوِ بليد رائع أيضاً، فالأخضر كما يراه الشّاعرُ لا كما نراه نحن، وهذا ما قصدنا إليه عندما قلنا إن الجميلَ لا يُرْصدُ في مظهرِ العلامةِ بل في ما تحيلُ إليه. وهكذا تستمرُ دورةُ المفاجآت في نصّ بول شاوول، الكلام من نخيل مستقيم، وبإزاء ذلك ينشأ غيرُ سؤال، ماذا يرى في النخيل؟ النخيلُ مستقيمٌ أصلاً فلماذا يثبتُ هذا الوصف؟ النخيل علامة سمانتيكيّة «فعيل» مثلما هي علامة سيميولوجيّة علام يدلّ هذا؟؟؟

أول ما تحيلنا إليه مفردة «نخيل» هو (الارتفاع، التمر، الصحراء، . . .) فهل يرى الشّاعرُ ما نرى؟

الجسد مستهلك، ولكنّه جسد، الكلام الذي يعني حضور الجسد، سيكون متناسباً معه في هذا الظرف. الكلام مثمر، ثمارُه مغذية، لكنّها لا تُنال إلا بمعاناة، فالنخيلُ يتمطّى كثيراً في المكانِ وفي الزّمان حتى يثمر.

النخيلُ مستقيم، وكأنّي باستقامته إلى أعلى يتحدّى الجاذبيّة، وعندما يصف النخيلَ بأنّه مستقيم فهو بذلك يقول إنّ الذي يعنيني من النخيل استقامته، فهي ممارسة الوجود بإصرارِ ضدّ العدم حتّى وإن كان الظرف غير مؤات.

أمّا لماذا النخيل بالذات، فإنّ مفردة النخيلِ بحدّ ذاتها تشي

بذلك؛ فهي من كونها علامةً سيمانتيكيّة على وزن «فعيل» بمعنى «مفعول» نخيل بمعنى منخول بمعنى مصطفى؛ أمّا لماذا فعيل وليس مفعولاً فذلك للدلالة على أنّها شجرةٌ اصطفت ذاتها على هذا النحو الذي يمكّنها من الوجود، إذْ إنّ صيغةَ «مفعول» تفترضُ وجودَ فاعل، وهذا يجعلها رهينته على الدوام، بينما صيغةُ فعيل تعني أنها شجرة مختلفة سواء جاء من يتنخلها أو لم يجئ، مثلما تقول فلان عظيم سواء اعترفت بذلك أو لم تعترف.

إذن، الكلام، وهو طريقة الجسدِ في تقديم حضوره، تمظهرت فيه الحياة المختلفة، بما يناسبُ الجسد/ المدينة الكسلى في تلك الظهيرة. تثاقلٌ في الجسد يستدعي أناةً في الكلام.



5. مظهر الحياة المختلفة ذلك المساء

كانَ القمرُ أخضرَ

ذلك المساء

الجسدُ من بياضٍ شاسع

الكلامُ من ظلالٍ مرتعشة

مرّةً أخرى، يتغيّرُ الظّرف، وبالتالي يتغيَّرُ مظهرُ تلك الحياة المختلفة التي يمنحها القمر، فالعلامات «**ذلك المساء**» هي في نوع الجسد «**بياض شاسع**» وفي نوع الكلام «**ظلال مرتعشة**».

المساء مشهدُ انسحاب الضّوء من العالم، وكذلك انسحاب الطاقةِ

تدريجاً من العاملين.المساءُ مساحةٌ زمنيّةٌ تفرُغ، ولكنّها تشهدُ مظهر كونِ القمر أخضر.

نوع الجسد ذلك المساء، من بياضٍ شاسع؛ لو لم يكن القمرُ أخضر ماذا سيكونُ نوع الجسد؟ وهل هناكَ لونٌ آخر في المحور الاستبداليّ يمكنُ أن يحلَّ محلَ بياضٍ شاسع مع كونِ القمر أخضر؟

البياض لون، لكنّه غير موجودٍ، إذْ ليس في الوجود بياضٌ، بل هناكَ شيءٌ أبيض، ولكن عندما يوصف البياضُ بـ «شاسع» فكأنّي به قد أخذ هيئةً ما، وتخلّصَ من تجريديّته، فالمجرّدُ عندما يوصف يُجسَّم. فالشسوع هو الشّديدُ من البعد، وقد يكون البعدُ في المحسوس أو في المعقول[2]. والشّاسع ليس له حدٌّ محدود وإنما ذلك بحَسَبِ اعْتبارِ المكانِ بِغَيْرِهِ.

إلام يحيلُ كلُّ هذا؟ هل وصلنا إلى حدّ تلاشي الجسد، أو فراغه من عشبيّته، ومدينيّته؟ ربّما! والهيئة المرئيّةُ للجسد ذلك المساء، ليست سوى بياضٍ شاسع، فراغٍ بعيد، ولكن هل هذا مظهرُ الحيويّةِ التي للقمر الأخضر؟ إنّ العلامةَ «بياض» بالقدر الذي تشيرُ فيه إلى الفراغ، تشيرُ أيضاً إلى الصّفاء والنقاء، وتشيرُ ايضاً إلى أنّ الجسدَ في حالِ التلاشي سيبقى واعداً، سيبقى متمرّداً على فاعليّة الزّمن، فالبياض يشيرُ أيضاً إلى أوراق الكتابة، فالجسدُ الذي يستحيلُ إلى بياضٍ شاسع، هو نفسُه الذي كانَ غنيّاً ومطلوباً صباحاً، وكان غنيّاً

(2) كما جاء عند البحتريّ في مدح ابن نيبخْت:

دانٍ على أيْدي العُفَاةِ، وَشَاسعٌ … عَنْ كُلّ نِدٍّ في النّدى، وضريبِ

كالبَدْرِ أفرَطَ في العُلُوّ، وَضَوْءُه … لِلعُصْبَةِ السّارِينَ جِدُّ قَرِيبِ.

بالتنوّع ظهراً، وإنْ كان كسولاً؛ فهو الآن مجرّدٌ، وما البياضُ إلا جهوزيّةٌ للغنى في دورةٍ أخرى.

أمّا الكلامُ فهو من ظلالٍ مرتعشة، وظلالُ الأشياءِ شخوصُها، إذن، هي ليست الحقيقة، بل علامتها؛ وأنْ يتنخّلَ الشّاعرُ المفرداتِ الممكنة لانتخابِ العلامة «ظلال» مظهراً لرؤيتِهِ الكلامَ ذلك المساء، فذلك ليشاكلَ الفراغَ الإيجابيّ، فالظِّلالُ مطلوبة، لأنها ليست شخوص الأشياءِ فقط، بل هي ملجأ المحرورِ أيضاً، تدفع أذى حرّ الشمس، وهي الضوء ولكن بلا شعاع، إذْ تَحُولُ حقيقتُها دون الشعاع، كلّ هذا مطلوبٌ لأسبابٍ عدّة. والمفاجئُ هنا يأتي من الصّفة «مرتعشة»، فالارتعاشُ مظهرٌ سلبيّ يحدُّ من إيجابيّة الظلال، ولكنّه لا يلغيه بل يشيرُ إلى وضعيّةِ الكلام لا إلى مستواه، فالارتعاش علامةُ خوفٍ أو اضطرابٍ نفسيّ، تنزلُ الكلامَ منزلةَ ما يخافُ، وفي ذلكَ إحيائيّةٌ جميلة، إذْ تفقدُ مفردةُ الظلال تجرّدها لتكون على هيئةٍ مستفادةٍ من العلامة «مرتعشة» التي تعجّ بالمعاني التضمينيّة التي لا يدعك الشّاعرُ المبدع قادراً على استبعادِ معنى، أو تبني معنى، فالاحتمالاتُ مفتوحة ليكون الكلام ذلك المساء نوعاً جديداً مفاجئاً كلّما سنحت لك فرصةُ قراءة القصيدة. مفاجئٌ، نعم، فالشّاعرُ قادرٌ أن يقدّم الفراغ المشاكل للبياض بشكلٍ جميلٍ ومحبّب.

إذن، ذلك المساء، الجسدُ/ مظهرُ الحياةِ المختلفة؛ جهوزيّة للحضور، والكلام علامةٌ على حقيقةٍ متلعثمة. وكأنّي بالمُشهد علامة على ممانعةٍ في مواجهة اجتياح الغياب.

* * *

6. مظهر الحياة المختلفة ذلك الليل

كانَ القمرُ أخضرَ

ذلك الليل

الجسدُ من عتمةِ الأصابع

الكلامُ من غيبوبةِ النهرِ

الليل، من مغربِ الشمسِ إلى طلوعها، وينتظرهُ القمرُ عادةً حتى يُبرزَ مفاتنه في أعين السّارين والسمّار. أمّا قمر النصّ، فهو على نضارته منذ الصّباح، يمارسُ فاعليّته في كلّ ظرفٍ كما لو أنّه يمارسُ شعائرَ الخلقِ والإبداع، غير آبهٍ بما يطرأ أو يزول. تغيّرت كلُّ معلوماتنا في رُحاب العالم الشعريّ الذي استدرجنا إليه شاعرنا بول شاوول. وكما لاحظنا، كلّ ما نعرفه عن عالم القمر والجسد والكلام، لا يجدي نفعاً، هنا لغةٌ خاصّة، لأنّها بمقتضى رؤيةٍ خاصّة؛ والذي نقوم به هو محاولةُ التعرّفِ إلى هذه اللغةِ الخاصّة وإلام تحيلنا.

«**الجسدُ من عتمة الأصابع**» نعم الليل يستدعي **العتمة**، فهما متلازمان خلقة، إذْ عتمةُ الليلِ ظلامُه، ولكنّ الجسدَ هنا ليس من عتمةِ الليلِ بل من عتمةِ الأصابع، وهذا يدفعنا نحو إعادة التعرّفِ إلى الأصابع، وكيف يمكن أن تكونَ هويّتُها بعدَ إضافةِ مفردة «عتمة» إليها؟

أصل العتم في كلام العرب المُكث والاحتباس[1]. ومعلومٌ ما

---

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة «عتم»

في ذلك من لبثٍ وانتظار ووحشة، ومعلومٌ ما لذلك أيضاً من أثرٍ في إعادةِ تكوين الوعي، فالعتمةُ تخفي معالم الأشياء أو تكاد، ولكنّ الأذهانَ لا تذعن بسهولة، بل تضطربُ، وينشطُ اللاوعي؛ وإذا كان الليلُ وعتمته قديما مسرحاً للجن والغول والغرائب العجائب[4]، فإنّه لن يكفّ عن ذلك في سنة 1985[5]، وإنْ أخذت أسماء أخرى. وإذا كان الشّاعرُ قديماً وحديثاً، يمتازُ من الآخرين، بأنّه يسجّلُ ما يرى من غرائب عجائب، فإنّ الأصابع اليوم لها دورٌ أساسيّ في تسجيلِ ذلك. إذن،هي وسيلة الممانعة، وعندما يضيف الشّاعرُ إليها مفردة «عتمة»، فإنّما ينزلها منزلة المستوحشِ المضطرب، وإذْ يكون نوع الجسدِ من هذه العتمة، فإننا أمام جسدٍ اجتاحه الليلُ، ولكنّ القمرَ الأخضرَ منحه القدرة على الحضور الممانع، فـ «عتمةُ الأصابع» علامةٌ على الحضور الثقافيّ للجسد، وهذا ما يجعله جسداً مختلفاً، فبقدرِ ما تحيلُ مفردةُ «عتمة» إلى السوداويّة والقلق، تحيلُ مفردةُ «الأصابع» إلى الإشارة والحضور والانفتاح. وكأنيّ بذلك الليل يفشلُ في إخضاعِ الجسدِ لسلطانه، وإنْ كان المظهر يوحي بذلك؛ فالأصابعُ وإنْ بدت مضطربة فهي علامة على الأثر الباقي.

أمّا المظهرُ الثاني للحياة المختلفة، فهو في نوع الكلام **ذلك الليل**، إنّه **«من غيبوبةِ النهر»** والغيبوبةُ هي الاختفاء المؤقّت، وعندما يختفي النهر مؤقتاً لا يعني أنّه نضب، نعم إنّه مشهدٌ مربك، إذْ يحيلُ

---

(٤) يقول تأبّطَ شراً:

فَأَصْبَحْتُ وَالْغُولُ لِي جَارَةٌ فَيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَهْوَلاَ.

(٥) زمن القصيدةد «ورة الجسد».

إلى موقف الذي يرى، فالنهر علامةُ خصبٍ وحياة، وهومطلبٌ إذْ تعزُّ الخصوبةُ، وأنْ يفقده الذي يرى، فذلك صدمةٌ تصيبُ قعرَ النفس بالكمد.

ارتبطت الغيبوبةُ في لغتنا اليوم بحالٍ مرضيّةٍ يفقدُ فيها المريضُ وعيه مؤقتاً. الغيبوبةُ ليست موتاً لكنّها قد توصلُ إلى الموت إذا لم يتعهّد المريضَ طبيبٌ ماهر.

النهر مريض، يفقد وعيه، يندفع مختفياً لا يؤدّي وظيفته، أو يؤدي وظيفةً أخرى من دون وعي، كأنْ يُغرق، أو يجرف، أو . . .

إذن، غيبوبةُ النهر حالٌ مرَضيّة، قد تتمظهرُ عبرَ الرّكودِ، وقد تتمظهرُ عبر الهياج الفالت من عقال الوعي.

يقدّم لنا هذا المركّب الإضافيّ من خلال العلاقة بين عنصريه مشهدَ حياة معتلّة، والإحيائيّة التي يمارسها الشّاعرُ إذْ ينزل النهر منزلةَ الكائن الذي يعي ويفقد الوعي؛ فهذا ليزيدَ من قدرة المشهد على إظهار نوع الكلام ذلك الليل، فهو ليس معدوماً كما أنّه ليس حيّاً.

مع أنّ الغيبوبةَ تنذر بالعدم فهي إلى الوجودِ أقرب، والذي يجعلنا نخمّن إمكان العودةِ إلى الحياة، كون هذا المشهد الحيويّ مظهر الحياة المختلفة التي يقتضيها اخضرارُ القمر.

ما زالَ الشّاعرُ موفّقاً في خلقِ لغته، إذْ في كلّ ظرفٍ نسأل، ما الذي يجعلُ الشّاعرَ يختارُ هذه المفردةَ دون سواها لتقديم رؤيتهِ الخاصّة، فإذا بنا أمام جوابٍ من لدن الشاعر في نصّه، وهو أنّك لن

تجدَ في المعجم مفردةً يمكنها أن تؤدي هذه الرؤية مثلما تؤديها المفردة المنتخبة. وهنا ـ أيضاً ـ مكمنُ الإبداع الشعريّ، أو مكمن الجمال الخلّاق.



7. مظهر الحياة المختلفة ذلك الفجر

كانَ القمرُ أخضرَ
ذلك الفجر
الجسدُ من أسرّةٍ متعبة
الكلامُ من حواسّ تَقْبِل

ممَّ سيكون نوع الجسد؟ وممَّ سيكونُ نوعُ الكلام؟ فالمتغيّرُ هو الظّرف، فقد وصلنا إلى ختام الدورة الزمنيّة، التي كانت من الصباح، مروراً بالظهيرة والمساء والليل، واختتاماً الآن بالفجر. فهل للفجر مزيةٌ بين محطّات الزّمن؟

«فجرالفاء والجيم والراء أصلٌ واحدٌ، وهو التفتح في الشَّيء. من ذلك الفَجْر: انفِجار الظُّلْمة عن الصُّبح»[6]، إذن هي لحظة سريعة، لحظة الفصل بين العتمة والضوء، وكأنّي بالعرب عندما عبّروا بهذه المفردة عن هذه اللحظة، كانوا قد رأوا أن الضوء يخرج من قلب الظلمة، يمزّق الحجبَ، أو يفجّر الموانع من حوله ويُطلّ، ولأنّ المفردةَ علامةٌ على مصادرة الرؤيةِ العربيّةِ للمشهد، فلا يمكننا ونحن

(6) أحمد بن فارس، المقاييس في اللغة، مادة «فجر».

نستعملها الآن أن نبرّئها من تاريخها، وبالتالي سيكون لما تنطوي عليها من خبراتٍ سابقة أثرٌ في السياق الذي تردُ فيه، كما يلاحظ ذلك باختين في قوله: «إنّ كلّ عضوٍ من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلماتٍ لسانيّة محايدة ومتحرّرة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلماتٍ تسكنها أصواتٌ أخرى، وهو يتلقاها بصوت الآخرين، مترعةً بصوت الآخرين. إنَّ فكرَهُ لا يجد إلاّ كلماتٍ قد تمَّ حجزها»[7]. فالشّاعرُ قدّم مفردةَ الفجر هنا علامةً على نهاية دورةِ الجسد، ولكن بوصفنا قراء هل يمكننا أنْ نخلّصَ الفجرَ من كونه بداية الدورة؟ بالطبع؛ إنّ النصّ عندما يصبحُ عرضةً للقراءة يكون قد تفلّت من مداره في فلك الشّاعر، ولكنّ ذلك ليس بالمطلق، فالشّاعرُ المبدع هو الذي يبقى حاضراً في النصّ حتى في اللحظةِ التي يشعرُ فيها القارئُ أنّه هو السيّدُ، لأنّ الشّاعرَ لا يمكنُ أن يبدع من دون أن يكونَ للمتلقّي سلطةٌ في تشكيلِ نصّه، فالشّاعرُ مسكونٌ بالمتلقّي وهو في أقاصي عزلته، والنصُّ مسكونٌ بالشّاعرِ وهو في أقاصي غربته.

إذن؛ **ذلك الفجر**، هو البداية والنهاية، البدايةُ تبعاً لمقتضى إرث العلامة، وهو النهاية، تبعاً لموقعها في السياق. هل يمكن أن يكون الشّاعرُ قد استعمل هذه العلامةَ بعد أن حرّرها من إرثها؟

الفجرُ ظرف يشهدُ مظهر الحياة المختلفةِ في الجسدِ والكلام، والحياة المختلفة تقتضي لغةً مختلفة، فهو نهاية ليل، ونهاية مظهر الحياة المختلفةِ في ذلك الليل، هو باختصار محطّةٌ إيجابيّةٌ من كونه

(7) باختين، نقلاً عن «الشعريّة له» تزفيطان طودوروف»، ص 41 ـ 42.

نهاية ليل وظلمته، وهو برؤية القارئ بداية ضوء، وفي ذلك إيجابيّةٌ بيّنة، ولا يمكن أن يكون تضاربٌ بين الإيجابيّات، إلا أنّ المشهدَ واحد، وكلّ واحد يراه من زاويته، والملاحظة ترتبط بالملاحِظ حسب تعبير الفيزيائيين.

الملاحِظُ المبدع، ينهي دورة الجسد في هذا الظرف «. . **الفجر**»، فما هو مظهر ذلك في نوع الجسد؟ إنّه من **أسرّةٍ متعبة**، التعب شعور بالألم أو الفتور أو الانزعاج أو المشقّة ناتج عن عمل شديد أو جهد مرهق أو حرارة أو نحو ذلك. فهل الأسرّة ممن يشعر هذا الشّعور؟ وماذا يعني أن يُنزلَ الشاعرُ الأسرّةَ هذه المنزلة، هل يقصد فقط إلى لفت أنظارنا وإدهاشنا، أم أنّ مقتضى ذلك هو نوع الجسد كما يبدو له فعلاً؟ وإلام يحيلُ كلُّ هذا؟

عندما نقرأُ مفردةَ أسرّة يُستدعى إلى أذهاننا النوم الذي يهوي بجسومنا الفالتة من عقال الصحو، لتكون ثقيلةً في موقعها الرّاهن، كما أنّ لصيغةِ الجمع والتنكير دلالات بالغة الأهميّة، إذْ إنّ الجمع يدخل مخيالنا في الإطلاق، في حين أن التنكير يدخله في الشّيوع. والإطلاقُ والشيوع كلاهما يدعّمانِ الموقفَ الوجدانيّ الذي تستدعيه الأسرّة الموصوفة بالمتعبة، مع أن الوصف يزيلُ التنكير، لكنّه بحسب النحاة تصبح النكرة مع الوصف شبه معرفةٍ، وفائدة ذلك بأنّها تحرّضُ الذهن باتجاه التعيين، إلا أنّها لا تدخله، وهنا مكمن الإثارة.

وبالعودةِ إلى لفظة أسرّة بما هي عليه، يمكننا أن نلحظَ ـ أيضاً ـ أنّها تنتمي إلى جذرٍ واحد مع عدد من الألفاظِ المثيرة مثل «سرور، سرّ، سريرة» فهذه القرابة اللفظيّة تشيرُ إلى قرابة في المعنى،

فالسّرورُ شعور، والسرّ ما يكتمه الإنسان ولا يريد لأحدٍ أن [illegible] عليه لشعورٍ ما، والسريرة جمعها سرائر، هي خطوط الوجه [illegible] فيها ملامح المواقف الشعوريّة للإنسان ويعتمدُ عليها [illegible] الوجوه. ويمكن أن يكون السريرُ قد سمّي بهذا الاسم لكونه [illegible] الشعورَ بالارتياح الجسديّ، والنفسيّ لأسبابٍ عدّة، فالنكاح «[illegible]» وخفضُ العيشِ وهناؤه «سرير»... والنعمةُ «سرّاء».

إذن؛ احتشدت في معنى سرير كل هذه العناصر، ولكنّها حتى تشكّلَ نوع الجسد توصف بـ «متعبة»، ما يعني أنّ نهايةَ دورة الجسد، هي نهايةُ هذا الشعور، فهل يعني هذا أنّ النصّ ينتهي بنا إلى مرثيّة؟ بالطبع لا، وذلك أنّ المسألةَ وإن انطوت على نهايةٍ فهي نقطةٌ في دورة، ما يعني أنّ الاستمرارَ هو السّمة. والذي يؤكّدُ ذلك، نوع الكلام **«من حواسّ تقبل»**.

الحواسّ صلة الجسد بالعالم، وإذْ ينهي الفجرُ شعورَ الجسد بالارتياح، يبدأ الجسدُ باستدعاء حواسّه. نهاية الارتياح بدء الحركة، وذلك مظهرُ الحياة المختلفة في نوع الكلام، الكلام حضور الجسد.

إذن، الجسدُ يحقّقُ حضوره ذلك الفجر عن طريق الكلام، الحواسّ القادمة. وهذا يفتحُ أمامنا إمكانَ إعادة خلقِ العالم، فالحواسّ التي كانت البارحة، ليست هي اليوم ما يعني أنّ الجسدَ عندما يكملُ دورته، يكون قد أكملَ خلقاً للعالم، وعندما يكون الفجرُ تقبلُ حواسّه ليبدأ خلق عالمٍ آخر.

* * *

8. مظهر الحياة المختلفة ذلك الصّباح

كانَ القمرُ أخضرَ

ذلك الصباح

يختتم الشّاعر قصيدته، ببداية، وفي هذه البدايةِ علامتان، الأولى «كان القمر أخضر» وهذا عهدناه البارحة في كلّ ظرف، وعهدنا فاعليتَه ومظاهرَ هذه الفاعلية في الجسد والكلام. والعلامة الثانية «ذلك الصباح»،وقد عهدنا هذا الظّرفَ في مستهلّ دورة الجسد هذه.

هاتان العلامتان تحيلان إلى أنّ الأمرَ معهود، وصار بالإمكان توقّعُ مظاهرِ الحياة المختلفةِ في كلّ ظرف، شريطة أن يكون القمرُ أخضر، أي أن يتوفّرَ الفاعل الحيوي. وكما خلقَ الشّاعرُ فاعلَ الاختلافِ الحياتيّ، يمكن لأيّ سالكٍ أنْ يخلقَ فاعلَ الاختلاف المفاجئ والمدهش، لأنّه لن يكون جديداً ما لا يدهش.

9. الخاتمة

لاحظ الشّاعرُ دورةَ الجسد، وبملاحظته فتحَ أمامنا الآفاقَ واسعةً، فقد لاحظَ أنّ التغيّر في الجسدِ يلازمه على الدوام تغيّرٌ في الكلام، وذلك يحيلُ إلى أنّ الحضورَ الفعليّ للإنسانِ يكونُ من خلالِ كلامه، والذي يريدُ حضوراً مختلفاً يجب أنْ يحرص على اختلافِ كلامه.

أيكون بول شاوول أوّلَ منْ لاحظَ ذلك، حتّى أراني مندهشاً؟ بالطبع لا، فقد قال أرسطو قديماً: «تكلّم ياولدي حتّى أراك» والنّبيّ

محمّد (ﷺ) قال: «ليس العربيّ بأبٍ منكم أو أمّ بل العربيّ من تكلّم العربيّة». إذن ما المدهش في ما قاله بول شاوول؟.

المدهشُ لا يكمنُ في الملاحظة، بل في آليّة إظهارها عبر النصّ، حيثُ حشَّدَ الملحوظَ في أقلّ قدرٍ ممكن من البنى الأفقيّة (الصيغ التركيبيّة)، لتسقطَ عليها، أو تتدلّى منها حشودُ البنى الرأسيّة (المحور الاستبداليّ)، فيكون للقارئِ أنْ يغامرَ في شعابِ النصّ، كما لو أنّه في كوكبٍ آخر ومن دون دليل، فكلّ مرئيٌّ هناك مدهش.

وجدنا ـ مثلاً ـ في هذا النصّ أنّ الشاعر قد اعتمد الجملَ الاسميّةَ التي هي أثبتُ في الدلالةِ من الجملِ الفعليّة، والذي اقتضى ذلك يقينيّةُ الشاعرِ بإزاء رؤاه، فهو لا يلجأ إلى الصيغِ التركيبيّةِ الجاهزة، بل نراه كما لو أنّه اخترع الجملَ الاسميّة في اللغة لتؤدّي مرادَه، وهذا يذكّرنا بما ذهبت إليه جوليا كريستيفا حين تقول: «إنّ النصَّ ليس تلك اللغةَ التواصليّةَ التي يقنّنها النحو»[8] بل هو «جهازٌ عبر لسانيّ يعيدُ توزيع نظامِ اللسان»[9]، فالجمل الاسميّة لم تكن جاهزةً أو لم تكن لتشكّلَ ظاهرةً أسلوبيّةً في الأصل، ولكنّ المبدع بعد أن فرغ من الإمساكِ بملاحظاته، وبعد أن استبعد من المَشاهِدِ التي رآها بعين قلبه ما استبعد، لم يكن له أن ينقلَ إلينا مشاهداتِه في رحلته الشعريّة،إلا بهذه الطريقةِ، أو بهذه الظواهرِ الأسلوبيّة. وذلك يؤكّد ما ذهب إليه الجرجاني سابقاً في قوله: «إن

---

(8) جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزاهي، ط2، ص9.

(9) م.ن. ص21.

الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة **تتبع المعاني في مواقعها**»[10]. ونحن لا نورد كلّ هذا لنثبت إبداعيةَ بول شاوول وشاعريته، فالرجلُ لا يحتاجُ إلى شهادتنا في ذلك، ولكننا نورد هذا لنقول إنّ النص مُحْكَمٌ بمقتضى المعاني المُحْكَمَة، أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه.

وأخيراً استطاع هذا النصّ أن يفاجئنا على الدوام، من كونه يحيلُ إلى أبعد من ظاهر العلامة، فالعلاقات بين العلامات التي يشكّلُ النصُّ نظاماً خاصّاً لها، هي علاقات لا تنتجُ الا ظاهرالمعنى، ولكنّها تخرج المكنونَ من أصدافه في ذهن المتلقّي، وينفلتُ النظامُ المألوفُ من عقاله، فنكون حقّاً عندَ خالصِ الشِّعر.

(10) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.

السنديان

أسلوبية الشاعر، أسلوبية أفكاره

فعلاً، ما زالت بعض المشاعر عصيّةً على الكلام، مع إمكاناته الهائلةِ على التحرّر من سلطةِ اللغة، وقدرته اللامحدودة على إتاحة الفرص كلّ الفرص أمام الانفعالات الغائرة في هواجس العروق.

وإذا قرأت في نصّ لمدنيّ مفردةً ريفيّةَ الأب والأمّ «خلت أنني عُنيت فلم أكسلْ ولم أتبلّدِ»، وينتابني خليطٌ من نمل المشاعر المختلفة، يمضي باندفاعٍ تحت الجلد في كلّ اتجاه. شيءٌ من الزهو بالريفيّةِ التي وجَدت في النَصّ ذاك ما يعزّز ظنّها بذاتها في زحمةِ الزيف المدنيّ، وآخرُ من الألفة التي تجعلُ من سطور النص عروقاً موصولةً بعروقي، وشيءٌ من الأسئلة التي لا تكفّ عن إضاءةِ السبيل إلى معرفة النصّ في الوقت الذي تبدو فيه معرقلة للقراءة، وآخر . . وآخر. . .

صحيحٌ أنّ **شوقي بزيع** ليس مدنيّ الأم والأب، لكنّه مدنيّ المقهى والجريدة والمعرض والشارع والـ . . . مدنيّ الزمن، الزمن الذي يمضي بسرعةٍ وبلا حياء؛ يأتي على الإنسان فيهرمه دون أن يدري حتى يتسلمه القبر على حين غرّة، كما يأتي على الأشياء فيدثرها شيئاً فشيئاً حتى يسلّمها للفناء.

وصحيحٌ أيضاً أنّ مفردة «**سنديان**» التي جعلها **شوقي بزيع** على بوابة قصيدةٍ له، ليست غريبةً في المدينة؛ لكون الأثاث الغالي الثمن مصنوعاً من السنديان.

صحيحٌ هذا، غير أنّ قراءةً سطحيّةً للقصيدة تجعلنا نلمس حاجةَ الشاعرِ المدني إلى ريفيّته، كما نلمس مدى الحاجة إلى السنديانةِ في المدينة. ولكنّ القراءةَ السطحيّةَ لا تجعلُ النصَّ مضطرّاً للبوحِ بكلِّ حمولتِه؛ إلا أنّها تقدّمُ لنا المادّةَ التعبيريّةَ الخام، إذْ يبدو الناقدُ كما لو أنّه مستنطِقٌ يراودُ المعاني عن نفسها لعلّها تخلعُ ما اعتراها في غمرة احتشادها على عتبات اللغة الجاهزة لتخرجها عن طورِها.

إنّ المعاني الشعريّة وهي تتخلّق داخل كوكبٍ في مجرّةِ الشعراء - وهو هنا **شوقي بزيع** - تملأ أرجاء ذاك الكوكب حركةً وضجيجاً، وتأبى أن تغامرَ بالخروج إلى عالم الصوت، أو إلى عالم الحبر، قبل أن تتماهى مع هذين العالَمين؛ وما التماهي سوى خلطةٍ كيميائيّةٍ غير مسبوقة، عناصرُها تلك المعاني المتخلّقة، ومدّخراتُ كوكبها في مجرّةِ الشعراء من محتويات الصوت والحبر، المتأتية من سائر المجرّات؛ وقد أخذت سمات حضورها، وأنفاسَها، وسائرَ عناصر روحها، من سمات حضور الكوكب المذكور، وأنفاسه، وسائر عناصر روحه.

ما أسميناه التماهي، يمكن أن يشكّلَ لنا مدخلاً لفهم الأسلوب، أي لفهم المظهر المسموع أو المرئيّ للمعنى، فهو على نحوٍ مختلف لعلّةٍ ما، وما هذه العلّة إلا اختلاف العناصر المتماهية، أي اختلاف العناصر المكوّنة للفرد بسبب المكان والزّمان والمجتمع، سواء كان ذاك المكان شاسعاً، أو واسعاً، أو ضيّقاً أو يابساً أو أخضر،

أو. . .، وسواء كان ذاك الزمان محايداً أو حليفاً أو عدوّاً، سواء كانت أحداثه خاصّة أو عامّة أو شديدة الخصوصيّة أو. . .، وسواء كان ذاك المجتمع أسرة أو عشيرة أو طائفةً أو قريةً أو مهنةً أو مدينةً أو. . . فالذهاب إلى المعنى هو بدافع من تفاعل هذه العناصر في ما بينها وبين الموضوع،كما لو أنها معركةٌ حقيقيّة تتجاذب فيها العناصر أطراف اللغة حتى يكون شكلٌ نهائي هو الأسلوب.

إذن؛ عندما تخرج المعاني الشعريّةُ إلى الوجود يكون الأسلوبُ قد انتصر على اللغة، ويكون قد اعترى تلك المعاني ما اعتراها من جرّاء ذلك الانتصار، فتكون قصيدةً. وفي هذا الحيّز المكتظّ سيكون عملُنا.إذْ لا يمكننا أن نرصد المعنى إلا من خلال مظهره النصّي، وهو هنا قصيدة «**سنديان**» للشاعر «**شوقي بزيع**»، وهذا المظهر هو أسلوبُ المعنى، يمكننا أن نقاربه من خلالِ تتبّعِ مركّباته والوقوف على مختلفِ انزياحاتها ونحن نسأل في ما يربط هذه المركبات والانزياحات بالفرد/ الشاعر/ شوقي بزيع، فنكون قد أسسنا عملنا على اتجاهٍ أسلوبيٍّ له أهميته في النقد الأدبي ويسمّى «**أسلوبية الفرد**».

ويمكننا أن نقارب النصَّ نفسه، ونحن نسأل في ما يربط مركباته وانزياحاته بالمعنى فنكون قد أسسنا عملنا أيضاً على اتجاهٍ أسلوبيّ آخر له أهميته في علم الدلالة، ويسمّى «**أسلوبية التعبير**».

كما يمكننا أن نقارب هذه القصيدة، ونحن نسألُ في ما يربط مركباتها وانزياحاتها بالمتلقّي المفترض الذي كان حاضراً إبّان تخلّق القصيدة في ذات المبدع، ونكون إذّاك قد أسسنا قراءتنا على اتجاهٍ أسلوبيٍّ له أهميته في علمي النقد والدلالة هو «**أسلوبية التلقي**»

النصّ:

هو أكثر الأشجار تعويلاً على ما فات،
عكّاز الطفولة
والثغاء الأوليّ لماعز الماضي
ولا تحتاج غصته إلى برهان
لنراه تلزمنا مناديلٌ تلوّح من بعيد
للسواقي البيض،
أحلامٌ لتبديد المخاوف
حول موقده الأليف
وعدة لتسلق السنوات حين نشيخ كالأمثال
تحت نشيجها الواهي
وتلزمنا معاول صلبة الأيدي
لنبحث، حيث يفترض النبات مقابر الأسلاف،
عن شجر نبادله الجذوع
وعن هواء كامل النسيان
السنديان ظهيرنا البريّ
لا شجر يعمّر في القرى إلا بإذن منه،
لا جرس يدندن في السفوح
بغير نخوته
وتمتحن الفحولة نفسها

بجماله الظمآن

السنديان رحيلنا الفطريّ

في طرق مؤبدة الشكوك

فحين يلوح قرص الشمس أخضر

في الظهيرة

ينتشي طرباً،

وحين تمرّر فوقه الذكرى جدائلها الطويلة

يستبدّ به أنين شاعري الرجع

يُسكر صوتُه الوديان

لكنّ في دمه الغضوب

بريق أفراس تحمحم في الهواء

ولن يكون بمستطاع الريح في الفلوات

أن تلوي عزيمته

فليس يموت إلا واقفاً

ويظل رغم سقوطه متوثباً

كتوثب النيران في الصوان

للسنديان طبيعتان:

ضراوة شتوية للانقضاض

على دم المعنى،

وتوق مستمر للتحلق حول صيف الشكل

وهو يضيء بينهما
ممراً ضيق الخطوات
بين الوحش والإنسان.

شوقي بزيع، صراخ الأشجار، دار الآداب، 2007

1. هويَّةُ السنديان

«هو أكثرُ الأشجارِ تعويلاً على ما فات»

«**هو**» كنايةٌ عن السنديان، وما تغييبُ المرجع الصريح في مستهلّ الكلام؛ إلا ملاءمةٌ لهويّةِ هذا المرجع في النص «**أكثرُ الأشجارِ تعويلاً على ما فات**». السنديانُ في الطبيعةِ مختلفٌ عن السنديان في النصّ، فهو في الطبيعةِ يأخذُ قيمته من علاقته الطبيعيّةِ مع بيئته، ومن الدور الذي له وفق ناموس الطبيعة. أمّا هنا؛ فيأخذُ قيمتَه من المفاضلةِ التي تحيلُ عليها مفردةُ «**أكثر**»، حيث يتمّ تمييزها بموقفٍ يخرجُ بالسنديان من هويّته المعهودة في الطبيعة، إلى هويّةٍ جديدةٍ تأخذُ أبعادها الدلاليّة، مما تحيلُ عليه مفردةُ «**تعويلاً**» من إنسانيّةٍ، ومما يحيلُ عليه المركّبُ الموصوليّ «**ما فات**» من تاريخية.

لذا؛ استُهلَّ الكلامُ بـ «**هو**»، لأنّ العدولَ عن استعمالِ «العلَم» إلى الضمير، يوفِّرُ للمعنى فرصةَ استثمارِ الطاقةِ الدلاليّةِالمفتوحة كي يتجلى، ولا يمكن لهذه الأبعادِ الإنسانيّةِ والتاريخيّة التي أحالت عليها مفردات «**تعويلا/ ما فات**» أن تتمكّن في النصّ لولا أنّ الضميرَ يقوم بما لا يقومُ به العَلَم. صحيحٌ أنّ مفردةَ «**أكثر**» قد أضيفت إلى «**الأشجار**»، وذلك إلماحٌ لطيفٌ إلى أنّ طرَفَي المفاضلة من جنسٍ واحد، فالمكنّى

عنه بـ «**هو**» من جنس المضاف إليه «**الأشجار**»، وهذا يتبيّن لنا جليّاً عندما نقرأ النص وفقَ **أسلوبيّةِ التلقّي**؛ إذْ إنّ الغرضَ البلاغيّ من ذلك الذكر بعد الكناية هو تمكينُ المكنّى عنه من نفس السّامع[1].

«هو أكثر الأشجار تعويلاً على ما فات»

يشكّلُ هذا الحدثُ اللسانيّ علامةً دالّةً على السنديان وفق رؤيةٍ خاصّة جدّاً. وإذا اعتمدنا نظرةَ **بيرس** الثلاثيّةَ الأبعاد[2]، في قراءته الرياضيّة، إذْ يفترضُ أن التتالي 5 ـ 10 يجعلُ الخمسة هي الأوّل، والعشرة هي الثاني، والقاعدة التي تسمحُ لنا بترتيب الخمسة أوّلاً والعشرة ثانياً هي الثالث؛ فإننا سنسأل عن القاعدة التي أباحت لهذا الحدث اللسانيّ «**هو أكثر الأشجار تعويلاً على ما فات**» أن يكون علامةً على «**السنديان**».

السنديان شجرٌ معمّر، أغصانه صلبة. هذا ما ورد في الموسوعات، وربما يكون في الموسوعات الشعبيّة الشفويّة ما هو أكثر من ذلك، فالثقافة الشفويّة الموسوعيّةُ، سجلٌ حافلٌ بالعلامات اللفظيّة التي تحيلُ على مرجع التجاربِ الإنسانية التي تتيح للناس على مر الزمان، أن تصنّفَ السنديان وسائر أثاث المكان، بين عدوٍّ وحليف. على كلٍّ، إن مفردةَ «**معمّر**» تستدعينا إلى الزّمان بوصفه بعداً أساسياً من أبعاد التجربة التي تكوّن إنسانيّة الإنسان في المكان. فالزّمان عند اليونانيين القدامى هو «الأب الذي يأكلُ أبناءَه» وعند العرب هو الدهر الذي يهلك، يبيد

(1) حسين جمعة، في جماليّة الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 142.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص 73.

الأشياء ويفني الإنسان، ومن مرادفاته المجازيّة في لغة العرب، النوائب، الصروف، المنون، النوى، الحادثات. . . وعلاقة الإنسان مع الزمان، هي علاقةٌ عدائيّةٌ غير متكافئة، ومع ذلك لا يني الإنسان يحاولُ خلوداً، مستعداً كلّ ما يعتقدُ أنه يمكّنه من ذلك. كما تستدعينا مفردة «صلبة» إلى صفةٍ عينيّةٍ، يأخذُ الموصوف منها قوّةً ومنعة. وعندما يكون السنديان شجراً معمّراً وصلباً، فهو عصيّ على الزمن. . . إلى حين، إلى مئات السنين، والحقيقةُ الموضوعيّةُ مفادُها أنّه من ضحايا الزمن، مثل سائر الأشجار، ولو أخطأه الفناءُ مئاتِ السنين.

النصّ الذي بين أيدينا، لم يقلْ إنّ السنديان شجرٌ معمّرٌ وأغصانُه صلبة، بل هذا ما نعرفه نحن القرّاءَ عن السنديان، بل نستطيع أن نقول: «هذا المشتركُ بيننا وبين النص». أمّا ما يشي به النصّ فهو حكمٌ على «**هو/السنديان**» بأنه «**أكثر الأشجارِ تعويلاً على ما فات**» والحكم هذا ينطوي على علامةٍ لغويّة أخذت نحوها التمييزيّ لعلامةِ المفاضلة «**أكثر**»، إذْ حوّلت هذه العلامةُ «**تعويلاً**» عن مبتدأ، أي عن محكومٍ عليه، وذاك لتمنح السنديان هويّةً جديدة تمكّنه من اتخاذ موقفٍ، فالتعويل موقف، وهو خاصّ بالإنسان، وقد أنزلَ النصُّ السنديان منزلةَ الإنسان الذي يؤكّدُ حضوره بالاعتمادِ على ما فات. وينطوي هذا الحكمُ على مفاضلةٍ بين الأشجار يأخذُ فيها السنديان مرتبةً فضلى في تعويله على ما فات، فالأشجار على مايبدو تعوّلُ على ماضيها، ولكن ليس ذلك ما يمنح هوياتها السماتِ الأساسيّة، فبعضها يعوّلُ على ما فات للإثمار، كلّما امتدّ بها الزمن، صار ثمرها أكثر أو أقلّ. وبعضها للظلّ، كلما امتدّ بها الزمن صارت أكثر ظلاً أو أقلّ. وبعضها للجمال، كلّما امتدَّ بها الزمان صارت أكثر جمالاً أو

أقلّ. بينما السنديان النصّي أكثر من ذلك، كلّما امتدّ به الزمن، صار أكبر، أو أصلب عوداً، صار أكثر دلالةً على الانتصار، وأكثر دلالةً على عجز الزمن.

إنّ انزياحَ المفردات عمّا هي له أصلاً في اللغة، إنما هو انتصارٌ للأسلوب على اللغة، بل هو تحققٌ للحرّية التي تقتضيها الواقعةُ الغريبة التي ينافي تجلّيها أيّ لغةٍ جاهزة، بل هي واقعةٌ مبتدعة ينبغي أن يكون تمظهرها اللغويّ مبتدعاً.

«عكاز الطفولة»

السنديان عكاز الطفولة، كيف يدلّ هذا المركّبُ الإضافيّ (**عكاز الطفولة**) على السنديان؟ كيف يصحُّ أنْ يُحكمَ به على السنديان؟ ما العنصر الثالث الذي أباح لهذا التركيب الإضافي أن يكون حُكماً على السنديان؟

كأنّي بالنصّ يجمع العناصر المكوّنةَ لهويّةِ السنديان، فهو في البدءِ كائن تاريخيٌّ له موقف، وهو هنا «**عكاز**» والعكازُ أداةٌ يُعتمدُ عليها في تخطي الأمكنة، وبخاصّةِ الأمكنة الوعرة المسالك، والأداةُ هذه، أضيفت هنا إلى الطفولة، والطفولةُ وعدٌ مكتظٌّ بالأحلام المشروعةِ وغير المشروعة. «**عكاز الطفولة**» هي الماثول اللساني أمامنا، يدلّ على شجرةٍ هي ماثول طبيعي على الشموخ والصلابة والانتصار. الطفولةُ المكتظّةُ بالأحلام، تكتظُّ العثرات في سبيلها، إنّها العجزُ الراهن، وتحتاجُ إلى أداةٍ ثقةٍ تعتمدُ عليها لتخطّي تلك العثرات، إنّها الماثول الطبيعيّ وما يمثّل، فهي السموّ والضخامةُ والصلابةُ والسعة، هي العكازُ التي تتوكأ عليها الطفولةُ كي تنمو

وتسمو وتضخم وتصلب وتتسع. إنّها السنديان؛ لا . . بل هي الماثلةُ أمام العين بعصافيرها وبلوطها، وظلها الظليل، هي عنفوان الريف في مواجهةِ العتوّ الغاشم، هي العالم الغني بمقوّمات البقاء، هي الحياةُ كلّ الحياةِ مكثفةً كي تكون عونا لمن يهمُّ بالبدء في الحياة؛ بل. . . هي عكاز الطفولة. ذاك هو العنصر الآخر من عناصر هُويّة السنديان المختلف.

«والثغاء الأوليّ لماعز الماضي
ولا تحتاج غصّتُه إلى برهان».

هوذا الماثول اللسانيّ يتبدّلُ بهدف تشكيل العنصرِ الثالث من عناصر هويّة السنديان الذي يجمعها هذا النص المبدع من الشاعر الخلاق **شوقي بزيع**. فالسنديان هنا هو صوت، ولكن الجمال الأسلوبي هنا لا يكمن فحسْب، في تحوّل السنديان من عالم المرئيات إلى عالم المسموعات «**الثغاء**»، بل يكمن في المركّب الإضافي «**ماعز الماضي**» الذي ينزلُ الزمان منزلةَ القطعان المتلاحقة، إذْ يستدعي هذا التعبير إلى مخيالنا صورة مفترضة لـ «**ماعز الحاضر**» وصورة أخرى مفترضة أيضاً لـ «**ماعز المستقبل**»، وأنَّ النصَّ اكتفى بـ «**ماعز الماضي**» فذاك لأنّه مشهدٌ قد انسحب من هذه الحياة، وأعوزته الزرائب، تماماً كأعمارنا التي انفلتت من قبضةِ قدرتنا على السيطرة، مع أنها ما زالت سارحةً في وعر الذاكرة، في آكامها ووهادها.

كانت السنين تمضي فوقنا كما لو أنها قطعان من الماعز، وكلّ سنةٍ تمرّ، عفواً كلّ عنزة تمرُّ على أجسادنا وعقولنا وعيوننا وأسماعنا، كانت تأخذُ نصيبها، وتسمّم مكانها، فما أخذه ذلك الماعز لا يُستردُ، فقد مضى.

هذا هو الزمن، فما علاقة السنديان حتى يكون الحكم عليه بأنه **«الثغاء الأوّليّ لماعز الماضي»**؟

السنديان، قد استعصى على الزمن، فما زال ماثلاً كما لو أنه الآن يبدأ، حتى أنّ الثغاء وهو صوت الماعز عند الولادة، يتحول من كونه مسموعاً إلى مشهدٍ مرئيّ، الثغاء هو العلامةُ الصوتيّة على ولادة الماعز، والسنديان هو العلامةُ البصريةُ على ولادةِ الزمان، وإذا كان ثغاء الماعز قد انتفى وجوده بانتفاء المناسبة، فإنّ ثغاء ماعز الماضي ما زالَ ماثلاً، فهو السنديان.

أمّا الصفةُ «**الأوّليّ**» فقد جاء بها النصّ هنا إمعاناً في إبراز أزليّة السنديان، إذْ إنَّ مفردةَ «الثغاء» كافية من دون صفتها «**الأوّليّ**» للدلالة على الابتداء، إلا أنّ الحاجةَ إلى تأكيد هذه الدلالة قد اقتضتها الضرورة الكامنةُ في تمكين هويّة السنديان الأوّلية.

وإذا كان الرعاةُ يميزون أصوات الماعز التي هي «اليعار» من أصوات الجداء التي هي «الثغاء»، بالاستناد إلى خبراتهم فيعرفون «الثغاء» من التقطّع الذي فيه وليس في «اليعار»، فإنّ ثغاء ماعز الماضي فيه تقطّعٌ يسميه النص «**غصّة**»، وهو لا يحتاج إلى برهان لإثباته، من خلال المقارنة مع أصوات أخرى لأنّه هو الشاهد الوحيد على بداية الزمان/ ماعز الماضي، وذاك القطيع قد مضى، وليس هناك من صوت مزاحم لنميزالثغاء منه. أليس «**هو أكثر الأشجار تعويلاً على الماضي**»؟

* * *

2. لوازمُ الرؤية

لنراه، تلزمنا مناديل تلوّح من بعيد
للسواقي البيض،
أحلامٌ لتبديد المخاوف
حول موقده الأليف
وعدّةٌ لتسلُّقِ السنوات حين نشيخ كالأمثال
تحت نشيجها الواهي.
وتلزمنا معاولُ صلبةُ الأيدي
لنبحث، حيثُ يفترض النباتُ مقابر الأسلاف،
عن شجرٍ نبادله الجذوع
وعن هواء كاملِ النسيان.

كأني بالشاعر المبدع **شوقي بزيع** إذْ قدّمَ لنا هويّةَ السنديان بعناصرها الثلاثة، قد لاحظَ التباسها لجدّتها وغرابتها؛ لكنّها الهويّة التي رأى، ولا يجوز أن تبقى صورتها الأسطورية عالماً بلا ملامح ممكنة، يُستهدى بها إليها. لذا؛ راح الشاعر يعملُ على رصد العناصر المشتركة بين المشهد الذي رآه، والمتلقّي المفترض، ليكون هذا النسيجُ التعبيريّ بمثابةِ دليلٍ يزيل اللبس عن المشهد. إنّ هذا الترتيب اللفظي جاء بموجب العلاقة بين الفرد/ **شوقي بزيع**، والسنديان الأسطوريّ الغريب، والمتلقّي الذكي الذي تجمعه بالشاعر قدرةٌ على التفلّت من صرامة الرؤية العاديّة إلى رؤيةٍ بلا ضوابط أو قواعدَ مسبقة.

أنْ نرى السنديانَ كما يريدُ الشاعر، فهذا يعني أننا قد احتفلنا بانتصار الأسلوب على اللغة، وعددنا التوجيهات التي قدّمها النصُّ

لكي نرى إشارات مرورٍ ضرورةً لا بدّ منها، وينبغي الالتزام بها، فهي ليست اعتباطيّة، ويمكننا أن نحقق عبرها هدف الشاعر، ...، مثلما يرى.

هل يمكن أن نرى السنديان بهويّته النصّيّةِ في عالمِ الواقع كما يريد الشاعرُ أنْ نرى؟ فما الذي يَلزمنا؟

مناديل/ أحلام/ عدّة/ معاول صلبة الأيدي. من دون هذه اللوازم تتعذّر الرؤية.

عندما يضع الشاعرُ السنديان عرضةً للرؤية، فهذا يعني أنّه من عناصر المكان. والمكانُ هذا ليس محايداً بل هو طرفٌ في تشكيل بنيةِ إنسانيّةِ الإنسان، وإذْ يُرى، لا يكون ذلك بعينٍ محايدة، بل يكون بعينٍ تكثّفت فيها أقراصُ الرّوحِ المدمّجة التي تمّ تحميلُها بالحساسيّةِ المصوّرةِ المترامية الأمداء، وليس لأيّ عينٍ أن ترى ما يرى الشاعرُ إلا إذا تمّ تنصيبُ الروحِ نفسها، ومع ذلك سينقص تلك العين ذلك الإحساس الغامضُ بالجمال، لأنّه لا يمكن التوافق بين اثنين في مبرر الإحساس، فهو من دون برمجةٍ مسبقة، يتخلّقُ في الشاعر ولا يمكنُ فكّ شيفراته، بل يمكن معرفتها فقط.

إنّ فسوخاً في جدران منزلٍ ما، تعني لصاحبه أنياباً مكهربةً في شدقَي موتٍ زؤام. يقول المهندس فيها إنها علامة نقصٍ في بعض المواد، أو إنها من أثر هزّةٍ أرضيّةٍ،أو غارةٍ معادية، . . . ولكن، ينقصه طفلٌ يملأ بهو القلبِ بالترغلات، وهو يسأل في المساء عن مصروفه اليوميّ، أو ينقصه طفلةٌ تقول له بعد عناء يوم كامل «يعطيك العافية»، ينقصه ذلك ليرى شقوقَ البيت أنياباً مكهربةً في شدقي موتٍ زؤام.

(مناديل/ أحلام/ عدّة/ معاول صلبة الأيدي). هذه اللوازم كي نرى سنديان **شوقي بزيع** يعني هذا ما ينقصنا كي لا نكتفي بالرؤية البلهاء التي تقدّمُ لنا السنديان شجراً معمّراً أغصانُه صلبة. **مناديل** لها صفةٌ حركيّةٌ، أو لها سلوك ملحوظٌ بين المرئيّات: «**تلوّحُ من بعيد**». ولها قدرةٌ على التمييز: «**للسواقي البيض**». أيّ نوعٍ من المناديل هذه؟

ليس مهمّاً أن نعرف نوعَ هذه المناديل، بل ينبغي أن نقبلَ ما يعرضُ الشاعرُ علينا، ونحاول أنْ نمضي معه على متْنِ رؤيةٍ إحيائيّةٍ من شأنها استرجاع الكون اللازم كي نرى ما يرى. فالإحيائيّةُ التي تجعلُ الأطفالَ ـ مثلاً ـ يتغلغلون في الدُّمى، ويصغون إليها، تكلّمهم ويكلّمونها، سرّاً وجهاراً، كما يتبادلون معها الهواجس والأحلامَ أو الأوهام، هي هي التي يمتطيها **شوقي بزيع** إذْ يدير ظهرَه لكلّ منجزات العصر ومكتشفاته، بلا مبالاةٍ تخرجُ على كلّ القوانين المرعيّةِ الإجراء، فالمناديل **تلوّح من بعيدٍ للسواقي البيض**، يعني أن المناديل لها موقفها المستقل، لها سلوكها المنسجم مع مواقفها. ربما يكون ذلك انسجاماً مع التماهي الذي بينها وبين حامليها، ويعني هذا ما يعني من ثقلٍ دلاليّ يأخذُ أبعاده من حياةٍ ريفيّةٍ توحّد أرواحَ الريفيين مع الوسائل التي يستعملونها، فالألفةُ بين الفلاحِ وأرضه تذهب نحو الاتحادِ الوجداني بينهما، فالأرض تعرف ما يريده الفلاحُ منها وهو يعرف ما تريده منه. لقد طلبَ إليّ أحد فلاحي قريتنا أن أخفّفَ ثمار شجرةٍ في داري، فأبديت استغراباً ورفضاً لم يرُق له؛ فقال: «يا إبني بتقول الثمرة قيم أختي عني وخوذ حصتها منّي»، أفلا يعني هذا أن رؤيةَ الفلاحِ لثمار بستانه، كرؤيته لأولاده؟ فكما يضيق ظهر حمارٍ بولدين أو ثلاثة، فيقول أحدهم لأبيه: «دع أخي في المنزل وأنا أعمل عنه في

الحقلِ وذاكَ لكي يستريح»؛ كذلك يعرف الثمارَ والغلال، والأشياء. المناديل النصّيَّة تربطها بهذا الواقع روحٌ تشكّلت أمشاجها من تجربةٍ حياتيّةٍ تمادت في تخليق ثقافةٍ ترسّخت بفعل إيجابيتها، لا بفعلِ تطابقها مع منطق العلوم. المناديل هذه، وحدها تعرف ماذا يريد حاملها، وتلوّحُ من دون توجيهات باتجاه السواقي البيض، حيث الحياةُ كلُّ الحياةِ تتخلّقُ في رحم الماء، إن السواقي هي عرس الأرض في قلوب الفلاحين، مستودع الوجدان. ومَنْ لا يرى هذه المناديل بهذه الصفة لا يمكنه أن يرى السنديان الأسطوريّ النصّيّ. وقد يعترضُ البلاغيون علينا فيُقال هذا مجازٌ مرسل، إذْ أريد الحاملُ أُطلقَ المحمول؛ ولكن، لماذا العدولُ عن إطلاق الحاملِ إلى المحمول؟ أليس ذلك لأنّ التعبير بهذا الأسلوب يؤدّي ما لا يؤدّيه تعبيرٌ آخر؟

لو أنّ الشاعرَ قال: «يلزمنا فلاحون يلوّحون بالمناديل للسواقي البيض»؛ لانعدم الأسلوب، وتكون اللغةُ قد انتصرت، وعندها لا نحتاجُ لقراءتها إلا معرفةَ الدلالة الذاتية للمفردات، وتغيب الرؤيةُ الخاصّة التي تخلق العالمَ المتعدّدَ الدلالة.

غاب عن ذهننا تعبير «من بعيد»؛ فهو مكتظٌّ بالإيحاء الذي يُخرجُ المناديل من هويتها الشيئيّة المحايدة، إلى الهويّة الإنسانيّةِ المنتمية، فالمطلوب الذي يبدو من بعيدٍ هو الأثير عند الطالب، قد يراه ولا يكون له وجودٌ حقيقيّ، لأنّ الأشياء العزيزة لا تكفّ عن التراثي حتّى تطبعَ الرؤية بطابعها.

إذا لم يكن بمقدورك أن تشعرَ بما في نفس المناديل من لهفةٍ للسواقي، فإنّه من المستحيل أن ترى السنديان كما ينبغي. . . وماذا يلزم أيضاً؟

«أحلامٌ لتبديد المخاوف حول موقده الأليف»

فلنؤجّل مقاربة الأحلام بقدرتها على تبديد المخاوف، ولنذهب باتّجاه الألفة التي وصِفَ بها موقد السنديان.

إنّ الصيغة الصرفيّة «أليف» من صيغ المبالغة، يجوز فيها الفاعليّة والمفعوليّة. فأنْ تدلَّ على أنّ الموقدَ مألوف، هذا جائز؛ فيكون التحلّقُ حوله طقسٌ معتمدٌ، ولَه خصوصيّتُه المشحونة اتفاقاً ووداً. وأن تدلَّ على أنَّ موقدَ السنديان آلِفٌ فهذا جائزٌ أيضاً، يأخذُ مكانته من المتحلّقين حولَه، ويكتسبُ منهم خصوصيّته التي خرجت به من الشيئيّة إلى الحيويّة التي تدلُّ عليها مفردةُ أليفٍ في أصلِ اللغة.

أن يدعوهم الموقدُ إليه، فهذا يعني أنّه يتعهّدُهم في ظرفٍ قاهرٍ، يؤلّفُ بينَهم، ويمدُّهم بما يمنحُ الطمأنينةَ والسكينةَ. وإذّاك تتحوّلُ النارُ المتّقدةُ إلى دفءٍ مترامي الأبعاد، متعدد الدلالات.

أو أن يبادر الناسُ إلى التحلّقِ حولَ موقد السنديان، فذاك يكونُ تأسيساً على تجربةٍ بعيدةٍ في العلاقةِ بين المكانِ والزّمان والمجتمع، وأن يجدَ الناسُ ما يتجاوبُ مع متطلّباتهم في مرجعِ التجارب؛ فتلك الطمأنينةُ المرجوّةُ، وتلك هي السكينةُ المبتغاة.

إذن، الألفةُ في هذا السياق، تعني إنسانية مكتملة في مكانٍ ما، في زمنٍ ما، في مجتمعٍ ما. بل هي المظهرُ التلقائيّ لانتصارِ الإنسانيّةِ في صراعِها مع الوحشيّة، أو في صراعها مع المكانِ المفترس في زمنٍ مفترس.

بدأنا في قراءة هذه الواقعةِ اللسانية من آخرِ حدثٍ لسانيٍّ فيها، لا لأنّ صيغته الصرفيّة «فعيل» هي التي استدعتنا إلى ذلك فحسب، بل

لأنّ حمولةَ هذه اللفظة مثيرةٌ ـ أصلاً ـ وتأخذُ بنا نحو عالم ال[illegible] الإنسانيّ أو الحياتيّ بعامّة. ونعودُ من عالمِ الألفةِ مترعين بمشاعر لا يسعنا إيجادُ لفظٍ يدلُّ عليها. نبدأ بتلمّسِ الطريقِ إليها مع إعادة القراءة انطلاقاً من الحدث اللسانيّ الأوّلِ في هذه الواقعة «**أحلام لتبديد المخاوف**».

يحقُّ لأحدِهم أنْ يسألَ عن العلّةِ الكامنةِ وراء اختيار آخر كلمة في هذه الواقعة لأبدأ القراءَ منها، مع أنّ الشاعرَ أثبتَ أوّلاً مفردة «**أحلام**». ويحقُّ لنا أن نختارَ الكلمةَ التي نريدُ لندلف منها إلى العالم الشعري، فالأسلوب هو واقعةٌ فكريّةٌ، وما ترتيبُ الألفاظ إلا بمقتضى علاقة الحدث الفكريّ مع اللغة، وليس التماسك بين المفرداتِ لإنتاجِ الدلالة هو الإبداعُ، بل هو مظهرُ الإبداعِ؛ إذْ إنّ الخلقَ الحقيقيّ هو في ما منحتْه اللغةُ للشاعرِ الكبير **شوقي بزيع** من قدرةٍ خاصّة لإزالة الطفيليّاتِ الفكريّة التي شكّلت جبلاً متراكماً لا حاجةَ إليه، فهو شاعرٌ مبدع لأنّه خلّصَ الحدث الفكريّ صافياً من بين هذه الطفيلياتِ المتراكمة، وقد تبدّى لنا مظهراً صوتيّاً أو كتابيّاً محكمَ التماسك.ومع أنّ اختيارنا للمفردة الأخيرة ليس اعتباطيّاً، يمكننا أن نقولَ بأن الألفاظَ المكتوبةَ أمامنا هي بمثابة البلورة التي تشفُّ عن المعنى، وعبرها ننفذُ إليه، ولا يقلّلُ من قيمة المعنى أن تكونَ البلّورةُ شفافةً من مكانٍ أكثر من مكانٍ آخر، أو هكذا يبدو فقد يرى مستشِفٌ آخر الشفافيّةَ في موضعٍ آخر، وعندها تختلف الملاحظة باختلافِ زاوية الرؤية، طبعاً وباختلاف عوامل كثيرة. لم أستطعْ أن أفهمَ مفردة «**أحلام**» الفهمَ الذي [illegible] «**أليف**»، وأنا أعاينها من زاويةِ ما يلزم [illegible]

«**أحلام**» لا أسلوب فيها وإن تكن محدّدَة الدور «**لتبديد المخاوف**» قد تفتحُ الآفاق أمامَ عين رانيةٍ إلى الأمان؛ ولكنّ هذا الفتحَ قد يُلحظُ خارجَ النصّ الشعريّ هذا وبالزّخم نفسه، كلّ الناس يحلمون بقوّةٍ ما لتبديدِ مخاوفهم، غير أنّ مفردةَ «**أليف**» أثقلت الأحلامَ بحمولةٍ شعوريّةٍ مختلفة، منحتها ما يمكّنها من الانتصار على معناها المعجميّ. ألمْ نقلْ بأنّ **شوقي بزيع** قد أخضع اللغة لحاجته في إزالة الطفيليات الفكرية المتجبّلة حول أسطوريّةِ الفكرة اللازمةِ لرؤية السنديان؟ إذن، نحن ملزمون بالانطلاق من الألفة التي أسست إنسانيته المنتمية إلى أقصى درجات التكثّف الإنساني، ليقولَ أخيراً إنّك أيها الإنسان لا يمكنك أن ترى شيئاً، أيَّ شيء، بمعزلٍ عن وجدانك الذي منحك القدرةَ على الرؤية.

هل يلزمُ شيء آخر؟

وعدّةٌ لتسلّقِ السنوات حين نشيخ كالأمثال

تحت نشيجها الواهي.

إذن؛ رؤيةُ السنديان ليست متاحةً بلا لوازمها، وما تلك اللوازم سوى أصالةِ الانتماءِ إلى المكان بكلّ تداعياته بين الإنسان والزمان. بل هي علاماتٌ على ريفٍ موغلٍ في ريفيّته، متمسّك بها، في ظروفٍ توغلُ في التمدّن.

- المناديل ـ تلوّح للسواقي البيض، والسواقي روح الحقول والهضاب، قبل الآبار الأرتوازيّة.
- والأحلام ـ لتبديد المخاوف، المخاوف قبل التلفاز والشبكة العنكبوتية.

- حول موقده الأليف، هذا الموقدُ الأليف قبل المدافئ النفطيّة أو الكهربائيّة.
- عِدّةٌ ـ لتسلّقِ السنوات، قبل العقاقير الزرقاء أو الصفراء.
- معاول صلبة الأيدي، قبل الحفارات الآليّة المختلفة أحجامها وأدوارُها.

كلّها لوازمُ أصيلة، إذا لم تتوافر تنعدم الرؤيةُ المرجوّة؛ فلا يعرف القارئُ شيئاً من هويّةِ السنديان النصّيّ، لأنّه لا يستطيعُ أن يراه. **شوقي بزيع** مبدعٌ محترف، لم تستطع أرصفةُ المدينة أن تزوّر الرؤية فيه، ولم تستطع الأبنيةُ الشاهقة، والسكن في الشقق العلويّة، أن تنتزع من جدران النفس الداخليّة أثر الهواء القرويّ على روحه المفعمةِ بالتحفّز والتمرّد. إنّه شاعرٌ مُترَعٌ بالحياة، لذا؛ يحترفُ خلقَ العالمِ بلا هوادة. مدنيّ نعم، وكأنّي به يسعى إلى تجديد المدينةِ وفق سنّةِ التجديد الطبيعية، ريفيّ يحملُ فتوّةَ الريف إلى المدينة، كي يمنحها ما لا يقدر عليه سواه، كي يجعلَها مدينة حقيقية لا تشيخ أبداً. في الوقت الذي تزحف المدينة على الريف تسلبه ريفيّته ولا تمنحه إلا مظاهر التمدّن القاصرة دون رؤية السنديان.

لا أريدُ لكلامي أن يتحوّلَ إلى إطراء للشاعر لا يحتاجه، ولكنّ القراءَةَ تأسيساً على **أسلوبية الفرد** تلزمنا بهذا الكلام، نريد أن نرصد توافقَ الحدث اللساني مع مبدعه فنحاول في التمهيد. لذلك رصد البيئة الثقافيّة المكوّنة للشاعر في أعمق خباياه، لا نريد البيئة العلنية، بل نريد تلك الأخلاطَ التي كانته من الداخل ونرصد الرؤية بأنساقها المختلفة.

عدّةٌ لتسلّقِ السنوات حين نشيخ كالأمثال
تحت نشيجها الواهي

هذا مما يلزم لنرى السنديان. ينزل الشاعرُ السنواتِ منزلةَ ما يمكن تسلّقُه، الأمرُ الذي يحوّل السنوات عن هويّتها المعهودة، وهو نفسه الأمرُ الذي يُخرجنا من إسار ما نحسبه بدهيات المعرفة.

السنوات علامةٌ على الزمن، والزمن إذْ يمضي، يعلو بحضوره الماحقِ كلّ شيء حيّ أو جامد، ولكنّ المشهدَ هنا محاولة أسلوبيّةٌ توهم بالانتصار على وحشيّةِ الزمن، قلنا: «توهم» لأنّ مفردةَ «سنوات» جمع قلة تحدّ من التمادي بالتفاؤل، وعلى قلّتها، إذْ يقع عليها فعلُ التسلّق؛ يجعلها تنتصبُ كالطَّود تزيّنُ للشاعرِ مغامرةَ التسلّقِ فيصرّحُ بأنّه ممكنٌ إذا توافرت العدّة اللازمة. هل هذه مكابرة؟ أمْ أن النفس التي تتوكّأُ على ماضٍ حافلٍ بالقوّة؛ تأبى الاستسلام لمتطلّبات البقاء؟ لا يريدُ الشاعرُ أن يتنازلَ عن شيءٍ من عاداته التفكيريّة، ولا من عاداته السلوكيّة، ولا يقولُ بأنّه الآن تحتَ وطأة متطلّبات السنوات، بل يؤجّلُ ذلك فيُحيّنُ الشيخوخةَ عندما يضيف الظرف «حين» إلى جملةٍ فعليّة مضارعيّة «نشيخ» فيدفع زمن البؤس والعجز إلى المستقبل، وما أجملها من «نون» تمنحُ الشاعرَ أنساً في الجماعة التي يهرب إليها، منتمياً ضدّ الوحشة التي تحاصره أعزل، إنّه انتماء شكليّ لا يحلّ المشكلة، فقط يريد أن يقول أنا لست وحدي من يفقدُ صلاحيّتَه «كالأمثال» التي شاخت تحت نشيجها الواهي. الأمثال كثافة التجربة، خلاصة الحضور، تبدو مثل عصابةٍ من المهرّبين تغافل عسكر الزمن فتهرّب بالمعاني من حقبةٍ إلى حقبة، إلى أن تهوي تحت نشيجها متعبةً من الحصار. وما ذلك الوصف

المأساويّ للنشيج بأنّه « الواهي» سوى إعلان صارخ للفحـ... ...
يكون زلّة لسان الشاعرِ، والشعرُ كلّه زلات لسان تفاجئنا ... ...
على الكلمات المختلفةِ الترتيب، أن تفرغَ كلّ حمولتها أمامنا.

تعقَد المشابهةُ بين طرفين لإثبات صفةٍ في الطرف الأوّل هي ... الطرفِ الثاني آكد وأشهر.

فالطرفان هما جماعةُ الشاعر وقد أسنِد إليها الفعل «نشيج»، والأمثالُ تحت نشيجها الواهي. فما هي الصفةُ التي في الأمثال ... منها في جماعة الشاعر؟ هل يكون شيءٌ آخرُ غير مرور الزمن على الأمثال فيجعلها دالّةً على ما مضى، وتصبحُ غريبةَ الدالّ والمدلول في زمنِ آخر؟ رغمَ بلاغتها وعلوّ كعبها في دنيا الجمال؛ كذلك الشاعرُ وجماعته سيصبحون دوالّ ومدلولاتٍ من زمن مضى، رغم الثقل النوعيّ للتجربة، وبراعة الحضور الجماليّ.إنّه عقدٌ موفّقٌ من الشاعر، إذِ انتقى المشبّه به الذي يشبهه تماماً، غنى في التجربة، طموحٌ غير مفتعلٍ إلى الخلود، صدقٌ في العلاقةِ التلاؤميّة بين الدال والمدلول، قلنا إنه انتقاء موفّقٌ ولست أدري إن كان يحقّ للقارئ المعاين للنص أن يبدي موقفاً تقويمياً له.

أسلوبيةُ الفرد تبين لنا أن الترتيب اللفظي يكون ملائماً لترتيب الإيقاعات النفسيّةِ الخفيّة، وهذا ما بدا جلياً في هذه القراءة التأويليّة للعبارة الشعرية هنا، فالعدّة اللازمة، لازمةٌ لنرى السنديان؛ وحتى لا نكون ارتجاليين في الإجابةِ عن السؤال الفضولي: «لماذا يريدُ الشاعر أن يوجّه أنظارنا إلى السنديان»؟ مضينا معه لما يريد، فالفـ... يستقوي بالسنديان ليؤكّدَ بقاءَ الذي يعوّلُ على ما فات، والذي يحو... عكاز الطفولة، والذي يكون الثغاء الأوّليَ لـ... الماضي أي ...

يكون أصيلاً في حضوره التاريخيّ، فاعلاً في زمنه مع سبق الإصرار والتصميم؛ هو من يستطيعُ مغالبةَ الزمن وإخضاعه أكثر ما يمكن.

وبقي من اللوازم:

وتلزمنا معاولُ صلبةُ الأيدي
لنبحث، حيثُ يفترض النباتُ مقابر الأسلاف،
عن شجرٍ نبادله الجذوع
وعن هواء كاملِ النسيان.

عندما أحصى الشاعرُ لوازمَ الرؤية عدداً، قدّم لنا اللازم الأوّلَ «مناديل» بصفةٍ ملازمةٍ له «تلوّحُ من بعيد» ولم يبيّنْ لنا علّةَ هذا اللازم. أمّا اللازم الثاني «أحلام» فهو لم يستحضره بصفةٍ ما، بل بيّنَ علّةَ استحضاره «لتبديد المخاوف. . .» وكأنما تبيان الحاجةِ إليه تجعله على نحوِ ما، إذ تفيدُ الصيغةُ الصرفيةُ «تفعيل» شيئاً من المعالجةِ بالتجزئة والتفتيت؛ الأمرُ الذي يجلي صورةَ الأحلام اللازمة في هذا المقام. وكذلك الأمرُ مع اللازم الثالث «عدّة» فهو من دون صفةٍ غير أنّه معلل ليكون ذا دورِ ما «تسلّق» فالصيغةُ الصرفيّةُ «تفعّل» تفيد التكرار والمداومة، كأنما هي توافق الإلحاح الداخليّ على الرؤية.

أمّا اللازم الأخير، فقد أسندَ إليه الفعل «تلزم» بلفظه ولا تقدير فيه، ما يعزّزُ أهمية «المعاول» بالمقارنة مع المناديل والأحلام والعدّة، كما أنّه لازم توجد فيه خصائص اللوازم السابقة، فهو موصوف ومعلّل، فالصفة متوقّعة «صلبة الأيدي» وكونها متوقّعة لا يقلل من أسلوبيتها، بل هي تكتسب بعدها الدلاليّ من كونها تتوازى مع سنديان الواقع صلابة ومتانة، لتؤدّي الوظيفة الموكولة إليها في هذا السياق بكفاءةٍ عالية.

أمّا العلّة التي اقتضت المعاول لازماً لنا كي نرى السنديان النصّي؛ فهي «أن نبحث».

إذا كان التبديد والتسلّقُ علتين مطلقتين أفادتنا التفتيت والتكرير، فإنّ البحث مرتبط بزمن يحدث. وإن كان لذلك من دلالة فهي في كون العلّتين المطلقتين سيقتا لبيان نوع الأحلام المرجوّةِ من بين سائر الأحلام، ولبيان نوعِ العدّة من بين سائر العُدد. أمّا البحث؛ فهو لبيان نوع الفعل المسند إلينا، وليس لبيان نوع المعاول. فالفعل هذا حادث مؤجّل؛ لكونه بصيغةِ المضارع،وقد وصل أثر اللزوم إليه، بواسطة «لام التعليل» التي تفترض «أنْ» المصدريّة الاستقبالية ناصبةً للفعل «نبحث». والعدول عن مواصلةِ استخدام المصدر الصريح إلى المصدر المؤوّل بالصريح، تقتضيه حاجةُ الشاعرِ إلى تأكيد الحركةِ عبر الصيغةِ الفعليّة، مع الحفاظِ على التأجيل قدر المستطاع مع التأويل بالمصدريّة. والمصدرُ بوصفه اسماً دالاً على الحدث من دون الارتهان للزّمان، أثبتُ في الدلالة من الفعل، ولا يعني ذاك الثبوتُ أنّ البحث مؤجّل بل هوثابت من الآن فصاعداً، والشاعرُ لا يريدُ هذا بل يريدُ استثمارَ ما يمكنُ أن تدلّ عليه «أنْ» في دفع زمن الفعل إلى المستقبل؛وهو بذلك يخفي ما يُتوهَّمُ منه أنّ الحاجةَ تلحّ عليه الآن.

لا بأس بذلك؛ فالبحث هو مزاولة الشاعرِ وجماعته، لنشاطٍ يحرّض على استعداد ما يلزم، كلّ مايلزم، كي نرى سنديان النصّ. إنّه ضرورة تملي سلوكاً يرفعُ من شأن الشاعرِ في حضرة السنديان، فهو لا يمكنه أن يرى، ولا يمكن لأحدٍ أن يرى؛ ما لم يكن في همّه ما يهمّ السنديان، فهو يؤكّدُ الحقيقة التي تبني الحياة، موضوع

الحياة، حقيقةَ الرؤية؛ فـ «أنت لا ترى الأشياء كما هي، بل كما تبدو لك».

نبحث عن .... شجرٍ نبادله الجذوع
عن.......... هواء كامل النسيان.

السنديان أكثر الأشجار تعويلاً على ما فات، فإذا عثرنا على شجرٍ يعوّلُ على ما فات؛ سيجعلنا ذلك نُداني السّنديان، وبالتالي يمكننا أن نراه. غير أنّ الشجرَ هذا ليس أيّ شجر؛ بل هو الذي نبحثُ عنه في مكانٍ ما، في مكانٍ يأخذُ هويته من النبات الذي ينمّ عن الحياة، عن الحضارة، عن الوعدِ، فالنبات هو مدعاةُ الإقامة والتطور في المقام. وإذْ يفترض مقابرَ الأسلاف، فهو الحياة التي تنتقي من الموتى ما يمكن أن ينبت ضدّ الموت، بل هو الحياةُ على نحوٍ ما، وهناك سنعثر على شجرٍ عصيٍّ على الفناء رغم كونه في المقابر، نبادله الجذوع، لنواصل تمرّدنا على الموت، عندها يمكن أنْ نرى السنديان، ومن دون ذلك تستحيل الرؤية. الشعراءُ يُقبرون في قصائدهم، ويتحوّلُ عناقُ الكلماتِ إلى شواهد فاضحة الدلالة. إنّ الشواهد هذه هي النبات الذي يستدعي المنتجعين للبحث عن شجرٍ يبادلونه الجذوع، لا الأغصان ولا الجذور ولا الثمر! ذاك لأنّ المنتجع الفرد فريد في تنبّته، فريد في وعده، فريد في ذكرياته وأحلامه، وأفكاره، إلا أنّه قلقٌ في ما يتعلّقُ بخلوده، وما الجذوع سوى الركائز الراسخة لتلك الوعود والثمار، أثقُ بجذوعِ الأسلاف أكثر من ثقتي بجذعي، ذلك الجذعُ كان تجربةً ناجحةً، فما أصعب التجديد والحداثة أي ما أصعب الحرّية إذْ تجعلني مغامراً أقامر بأسباب البقاء في سبيل الحياة الجديدة، الأسلاف لهم جذوع راسخة

لأنهم كانوا أحراراً، فجذوعهم هي رواسخ الثمار والأغصان الحرّة، بل هي مختبر الأنساغ القادمة من الجذور؛ فما أجمل أن نبادلهم الجذوع لنكون أحراراً مضمونين، لنتوازى مع السنديان، أو لنتناظر معه من موقع الاقتدار كما هو.

لن يتوقّف البحث هنا، بل يرمي إلى «هواءِ كامل النسيان» تُرى! هل نعرف شيئاً عن الهواء النصيّ هذا؟ ما حاجةُ الشاعر الكبير **شوقي بزيع** إليه؟ بماذا تزعجه ذاكرة الهواء؟ ماذا سيكون لو أنّ هذا الهواء كان ناقص النسيان، أو كان كامل التذكّر؟

من أين يمكن أن نعاين هذا التعبير لنمسك بحمولته؟ فنزعم أننا أحطنا بكامل لوازم الرؤيةِ التي أرادها النصّ لنا في حضرة السنديان الأسطوريّ؟

قد تكون العلاقة بين الشجرِ والهواء هي الدليل الممكن في هذا السياق، ويعود بنا السؤال إلى تشكيل بنية المكان تبعاً لرؤية الإنسان، ونقف على أثاث المكان بوصفه كائناتٍ تمَّ تصنيفُها وفق نفعيّةِ الرؤية. طبعاً لا نحتاجُ إلى جهودٍ كبيرة لنعرفَ إنْ كان الشجرُ حليفاً أم عدوّاً للإنسان/الشاعر؛ فهو حليفٌ، بينهما تماهٍ في مواجهةِ الزمن المعادي. هل الهواءُ يعملُ في الأشجار لصالحِ الأعداء أم هو حليف، وما السبيلُ لأنْ يكونَ حليفاً إذا كان تاريخه حافلاً بالعداوة؟

يتكلّمُ الشاعرُ باسمنا جميعاً، إذْ يحشرنا داخلَ نون المضارعة في الفعل «نبحث» حتى لا يجرّب أحدنا التملّصَ من الموقف السلبيّ إزاء كائن من الكائنات، فالشاعرُ يورّطنا بعداوةٍ مع الهواء فيغرينا بالخلود. يجب أن يمحو الهواء ذاكرته، ويكفَّ عن العربدة معتزّاً

بتاريخه التدميريّ، كم من الأشجار اقتلع، وكم من الجبال برى، وكم من الخيام اقتلع، وكم من الكثبان نقل وبدّد، وكم من الغمام الذي كادَ يهمي بالغيث قدْ شرَّدَ في أعالي الكون، وكم من الأحبابِ قد أطعمَ الموجَ، وكم وكم. . . ! إنّه اليد الطولى للزمان في هذه الملحمةِ، فهو كامل البطش إذْ يكون كامل الذاكرة، وما المضادُ الحيويّ لهذا التراث إلا النسيان، كمال النسيان، فأنّى يكون لنا هذا، طالما أننا عرضنا على الشجر أن نبادله الجذوع، فهذا يعني أننا قاب برعمين أو أدنى؛ ونكون في مهبّ العداوة الفاجرة.

إذن؛ عزيزة جدّاً لوازمُ رؤية السنديان، لأنّها لوازم الخلود.عرفها **شوقي بزيع** لأنّه القرويّ الأصيل، داخل بهرجات المدن وأناقة الافتعال.



3. السنديان سلطةٌ مرجعيّة

السنديانُ ظهيرنا البرّيّ
لا شجرٌ يعمّرُ في القرى إلا بإذنٍ منه
لا جرسٌ يدندنُ في السفوحِ
بغير نخوته
وتمتحن الفحولةُ نفسها بجماله الظمآن.

- ***السنديانُ ظهيرنا البرّيّ***

ما الذي ازدحم في وجدان الشاعر حتى قال «**السنديانُ ظهيرنا البرّي**»؟ هذا مشهدُ الذبذبات التي انتقلت من حراك ما في الدماغ، إلى جهاز النطق، ومن ثمَّ إلى القلم فالورقة.

ما الذي حرّك الدماغَ على هذا النحو؟

السنديان/ علامة

ظهيرنا/ علامة

البرّي/ علامة

السنديان ظهيرنا/ علامة

السنديان ظهيرنا البرّيّ/ علامة

حتى انتظمت هذه العلاماتُ في أسلوبها الأخير؛ كان المفاعل العلاميّ قد صَهَر واستخرَج مرّاتٍ ومرّات. قال المعلّمُ لتلامذته قبل يوم من العطلةِ الفصلية: «افتحوا الكتب على الصفحة 73» فقال التلامذة بصوتٍ واحد: «رفقاً بنا يا أستاذ». ما بين القولين، عدد من الجمل المتحوّلة إلى سلوك معهودٍ ينتظم العلاقات بين المعلّم والتلامذة، والدرس، والواجبات، والعطلة. ومَنْ لا يعرف هذا السلوك؛ لا يفهم القولين، بل تتحوّل الجملُ إلى أصواتٍ غير ذات فائدة. سنحاول الآن أن نفهم المفاعل العلاميّ الذي صهر واستخرج هذا المركّب «**السنديان ظهيرنا البرّي**» على ضوء هذا المنهج التداوليّ.

نحن أمام جملةٍ خبريّةٍ ابتدائيّة، تفترضُ المخاطب خالي الذهن من مضمونها، ما يعني أنّ هذه العبارة إعلانٌ عن شيءٍ ما تقتضيه مقولةُ المخاطب، ولا يعرفه. غيرَ أنّ مفردة «**ظهيرنا**» تستدعي القارئ إلى اتجاهٍ محدّد. فهي مفردةٌ تنتمي إلى مشهدٍ فيه مواجهةٌ حادّة بين طرفين، أحدُهما يهددُ الآخر، ويستعدُّ كلُّ واحدٍ عتاده الملائم، ولكلٍّ ظهيرُه الذي يركن إليه في هذه المواجهة الحادّة، «وفلان ظهير

لفلان، إذا كان مُعيناً له»[3]. وعندما يجعلُ الشاعرُ ظهيرَه السنديان بهويّته التي قدّمها في ما سبق، فهذا يعني أنّ المعركةَ دائرةٌ بين البقاء والفناء، الفناء يتحدّى **شوقي بزيع**، كما يتحدّى «**نا**» التي يمكن أن تكونَ البشرَ جميعاً إذْ جعلت الآلهةُ نصيبَهمُ الموتَ في ما جعلت نصيبها الخلود. ويمكنُ أن تكونَ الجنوبيين اللبنانيين الذين يتحمّلون عبْء التصدّي للأحقادِ الصهيونيّةِ عن الإنسانيّةِ جمعاء وليس فقط عن العرب أو المسلمين! ويمكنُ أن تكون «**نا**» **شوقي بزيع** وحدَه لكونه حشداً من الحالمين، ولكونه إنسانيةً مثيرةً تنشدُ مملكةَ الإنسانِ في عالمٍ يعبد ربّين الله والمال.

إذن، هذه الواقعةُ اللفظية، تدلّ على طرفين، أحدهما الشاعرُ منتمياً إلى جماعة.

قال الشاعر. فما الذي قاله الطرف الآخر حتى قال الشاعر؟ إذا لم نكن على درايةٍ بالبنية القوليّةِ التي تنتظم العلاقات بين الطرفين؛ فإنّ الأصوات التي ترتبت وفق ملفوظيّة القول ستصبحُ سهاماً طائشةً في فضاء غبيّ.

كلّما غامرَ أحدٌ بالتصريحِ عن أحلامه، سينبري الأصدقاءُ والحاسدون، والحاقدون، ليستنكروا ذلك، وليبخسوا الحالمَ أحلامَه، «علامَ اعتمادك»؟ فالسؤال هذا مثقلٌ بدلالةٍ سلبيّة، مفادها أنّه لا معتمَدَ لك، وأخرى إيجابيّة مفادُها الاستفهام، وقد يكون هناك دلالات أخرى للتضليل، أو للشماتة. وهذا كلّه، السلبيّ منه والإيجابيّ، يؤكّدُ أن الحلمَ صعب وجميل، والأحلام الجميلة هي

---

(3) ابن دريد، جمهرة اللغة. 2/ 258.

التي لا تكفّ عن تبرجها، ونحن لا نكفّ عن ملاحقتها، ولا ...

إنّ الذي يستحضرُ السنديان ظهيراً له، يكون قد ... يخيفُ خصومه. ما يؤكّد مشروعيّةَ أحلامه، ما يبهت الذي لا ... بإيمانه. فالذي يقول: لا أحد يبقى فتيّاً؛ سنقول له: هذا السنديان. والذي يقول: لا يحقُّ لكم أنْ تحلموا بدوامِ القوّة والفتوّة؛ سنقول له: هذا السنديان. والذي لا يؤمن بالقدْرةِ على البقاء، ويكفرُ بالحياة وقيمتها؛ سيُبهَتُ إذْ نقول له: هذا السنديان.

«**السنديان ظهيرنا البرّي**» هل أحدٌ غيرك يا **شوقي بزيع** اتخذه ظهيراً له؟

يشحنُ الشاعرُ قلوبنا إيماناً بالسنديان، يزوّدنا بما يمكّننا من الانتصار على عواملِ الفناء، ويحتجُّ لرأيه وإيمانه بحججٍ من أوطان السنديان.

لقد حدّدتْ مفردةُ «**البرّي**» معاقل السنديان، فنلحظ في ما يليها حقلاً معجمياً ينتمي إليها «**شجر، القرى، جرس، السفوح، نخوته، الفحولة**» إنه حقلٌ ريفيّ بامتياز، يشغلُ ربع المساحة اللفظية التي شكلت الحدث اللساني في هذا المشهد الشعريّ. يأخذُ الشاعرُ منه مبرّرَ استظهار السنديان.

لا شجرَ يعمّرُ في القرى إلا بإذنٍ منه

إنَّ مكانةَ السنديانِ تبدو أكثر ما تبدو سلطةً مرجعيّةً في القرى، حيث الكروم والبساتين لا يمكن أن يُكتبَ لها العمرُ إلا بالعناية والحماية؛ وحيث السنديان يتحوّلُ إلى هذه المهمّة عصيّاً في أيدي النواطير، فتبدو هذه العصيّ كما لو أنّها الملك الذي يأذنُ بأنْ يعمّ...

الشجر، إذْ من دونِها تصبحُ عرضةً للمواشي التي تقصفُ عمرها، والأولاد الذين لا يعرفون قدرها عند ذويهم القرويين.

شكّلَ أسلوبَ الحصر بـ «إلاّ» حاجةً للخطاب الشعريّ هنا، لأنّ انتصار الشاعرِ لشبابه، واستظهاره السنديان في مواجهته لعوامل الفناء، تحصر مرجعيّة العمر للشجر/الحياة، بالسنديان، فلا بدّ من إبراز مرجعيّته، وعندما يعمَدُ الشاعرُ الفنانُ إلى الحصر لتحقيق هذا الغرض، فذلك لأنّه لا يريدُ أن يقول إنّ السنديان مرجعيّة الحياة الخضراء في القرى؛ بل لا مرجعيّةَ إلا السنديان. ويلعبُ حرف الاستعانةِ «بـ» دوراً أساسياً يجعلُ الفعل «يعمّرُ» قاصراً من دونه.

لا جرسٌ يدندنُ في السفوحِ
بغير نخوته

شاهدٌ آخر من معاقل السنديان، تتجلّى فيه مهابته، إنّه «**جرسٌ يدندن**» الجرس من لوازم قطعان الماعز، وأن يعمدَ الشاعرُ إلى العزوفِ عن ذكرِ الماعز، إلى ذكر شيءٍ من لوازمه، فهذا مجازٌ اقتضته الحاجةُ إلى إبراز انتظام القطيع بتأثيرٍ من سلطةِ السنديان، فلو أنّه قال لا ماعزَ في السفوح بغير نخوته، لما استدلينا إلى انتظامٍ أو نقيضه، غير أنّ الجرس علامةٌ تحيل على نغمٍ بآلةٍ واحدةٍ، وأنْ يسند إليه الدندنة فذاك علامةٌ تدلُّ على رتابةٍ صوتيةٍ يؤدّيها الجرس، ويمكن تخيّلها انطلاقاً من واقع التوالي المتعانق للدال والنون «**دن دن**» في النطق والسمع، وليس ذاك لمن الشاعر إلا للتوازي مع قصدِه الإيحاءَ بمدى انصياع القطيعِ التزاماً بشرعة السنديان في يد الراعي.

ويأتي تحديد المكانِ «**في السفوح**» ليعطي للمشهدِ المرجعيّ بعداً

واقعيّاً، فالسفوح بصيغة الجمع تشيرُ إلى متّسعٍ في الـ... الدالة على مدى سلطةِ السنديان.

ما يعتمدُه الشاعرُ في إظهارِ آلةِ السلطةِ على المواشي في الـ... هي نخوةُ السنديان «**لا جرس يدندنُ في السفوحِ بغيرِ نخوته**». والنخوة هي العَظَمَة والكِبْرُ والفَخْرُ[4]، الأمر الذي يجعلُ سلطة السنديان معنويّةً، تفرضُ هيبتَها حيث تدعو الحاجة. النخوةُ علامةٌ لغويّةٌ على مفهوم، العلاقةُ بين هذا المفهوم والسنديان، تحدّدها الإضافة **نخوتـ(ـه)** تُرى ما هو مظهرُ هذه النخوة؟ هل يمكن أن نشهدها مجسّدة في شيء؟ ينبغي أن يكون الجرس المدندنُ في السفوح، هو على ما هو عليه؛ بحكمِ الخبرة التي تجعله على درايةٍ بتلك النخوة، كما يمكنهُ أن يميزها من سائر النخوات، ويدري أيضاً بماذا تتجلّى، وكيف يتوكأ عليها الراعي بطريقةٍ يمكن للمواشي أن تراها؛ فتنضبط لمرآها. إنها عصا السنديان، ولا يقول الشاعر إنّ المواشي لا تنضبط (إلاّ) بنخوته، بل يقول: لا تنضبط «**بغير نخوته**»، فيوصل أثر النفي «**لا جرس يدندن**» إلى غير نخوته بواسطة باء الاستعانة الداخلة على «**غير**».

إذا قلنا ما جاء إلا زيدٌ ينصرفُ انتباهك إلى المحصور بـ «إلا»، وذاك لأنّ «إلاّ» حرف والحرف يأخذُ معناه من نحوِه في العبارة. أما إذا قلنا ما جاء غيرُ زيدٍ فينصرفُ اهتمامك إلى سعيدٍ وعبيد، وذلك لأنَ «غير» اسم، ولا بدّ لكلّ اسم من مسمّى؛ فكيف إذا كان هذا الاسم ممعناً في الإبهام؟! فسينصرِف اهتمامُك حتماً لإزالة الإبهام وتصوّر المسمّى. وتأسيساً على هذا يعمد الشاعرُ إلى تسليط السنديان

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة «نخا».

معنويّاً ومادياً من خلال استبعاد كلّ ما يمكن أن يخطر بالبال بديلاً من السنديان، وهذا وفق أسلوبيّة الفرد يلبّي حاجةَ الشاعر إلى تثبيت مكانة السنديان، ووفق أسلوبيّةِ التعبير يتلاءمُ مع مرجعيّةِ السنديان.

وتمتحن الفحولةُ نفسها بجماله الظمآن.

ما زلنا في الريف، معاقل السنديان، وما زال الشاعر يسوّغُ استظهاره السنديان، ولكنّ المسألة بلغت أكثرَ الشواهدِ دلالةً على الفتوّة، وهي الفحولة. قد يُقالُ ليست الفحولةُ شأناً ريفياً خاصّاً، هذا صحيح؛ ولكنّها في الريف دون المدينة يعوّلُ عليها بهذه التسمية. يراهن الرعاةُ كثيراً عل الفحل لزيادة مواشيهم، وبالتالي يضمنون به أمنهم الاقتصاديّ والاجتماعي، مع أنّ مفردةَ «**فحل**» في أصل اللغة تدلّ على الذَّكَرِ من كلّ حيوان؛ إلا أنّها في الأرياف تدلّ على ذكر الماعزِ بامتياز، وعلى ذكور سائر المواشي حين تدعو الحاجةُ إلى الإخصاب؛ ولا أعتقدُ أنّ أهلَ المدنِ يلتفتون إلى هذه المفردة، لا للدلالة على الشبقِ الجنسيّ علامةً على الفتوّة والرجولة، ولا للدلالةِ على الخصوبةِ والإنتاج.أما الفحولةُ فهي جملةُ الخصائص التي تجعلُ من الفحلِ فحلاً، أي ذاك الفعل الذي يكون له مع أنثاه بعتاده الكامل. وبما أنّ الانتصاب هو مظهرُ الفحولة، ولا فحولة من دونه، وفيه يكون اتّحادُ المبنى والمعنى إذْ لا يمكنُ توصيلُ رسالة الرغبة إلاّ عبره، فإنّ الانتصاب الذي يباهي به الفحل، هو الذي يكون السنديان اليابس مثلَه الأعلى. وأكثر اليباسِ يكون عندما يبلغُ الظمأ حدّه الأقصى.

وتمتحن الفحولةُ نفسها بجماله الظمآن.

وفاقاً لأسلوبيّةِ التعبيرِ فإنّ الفعلَ المضارعَ الدالّ على المداومة، يشي بالقلقِ والخوفِ على الفحولة، أو الخوفِ على الشباب. وبما

أنّ السنديان مرجعيّةُ الحراك الريفيّ برمته؛ وهو يبدو أكثرَ صلابةً عندما يشتدُّ ظمأه، كذلك الفتى الريفيّ، كلّما اشتدَّ ظمأه إلى النساء؛ يبدو أكثرَ ثقةً بنفسه. والشاعرُ هنا لا يقولُ بأنّ الفتى الفحلَ يمتحن فحولته بجمال السنديان الظمآن؛ بل يقول تمتحن الفحولةُ نفسَها. وإسنادُ فعل الامتحان المضارع، إلى الفحولة، يعني أنّ القلقَ مبدئيّ، والسلطةُ الضامنةُ هي النموذجُ الأبين في دنيا الريف، فالصلابة في السنديان تبقى حتى عندما يقتطعُ.

مرّةً أخرى يؤكّدُ هذا الشاعرُ المبدع، أنّ ما يسميه قصيدة، إنّما هو مظهرٌ للرؤية المكثّفة، أو للرؤية الخاصّة جدّاً، ولا نعني بالخاصّة، أنها تخصّه وحده، بل نعني أنّه وحده الذي رأى. حيث لا يمكن للمفرداتِ أن تكتفي بالدلالة الذاتية لتمنحنا خباياها، بل تتحوّلُ إلى نوافذَ تمتحن ذكاءنا وقدرتنا على القراءة، نطلُّ عبرها إلى عوالمَ تفاجئنا باستمرار، ولأنّها تفاجئنا باستمرار هي جميلة، بل هي الأجملُ بغضّ النظر عن الفضيحة التي تفضي إليها؛ أليسَ الشعرُ جميلاً لأنّه لا يأبه بالنّظمِ والقواعدِ المرعيّة الإجراء؟!.



4. موقف السنديان

السنديان رحيلنا الفطريّ
في طرُقٍ مؤبَّدَةِ الشكوك.

تنطوي هذه العبارةُ الشعريّةُ على موقفٍ مشترك بين السنديان من جهة، والشاعر المنتمي إلى مَنْ تدلُّ عليهم «نا» من جهةٍ أخرى. وقبل أن نتعرّفَ الموقف يستدرجنا أسلوب الإسنادِ الخبريّ الاسميّ

إلى وصفه، إذْ تشيرُ الاسميّة إلى ثبوت الدلالة، فيكون مضمونُ الخبر أكثرَ صدقيّة مما لو كان الاسنادُ فعلياً.

على المستوى النحويّ، أسند الشاعرُ إلى «**السنديان**» العنصرَ «**رحيل**» مضافاً إلى «**نا**» وموصوفاً بـ «**الفطري**»، ويكون المصدر على وزن «**فعيل**» للدلالةِ على السير، وتقول المعاجمُ في ذلك إنّ الراء والحاء واللام أصل واحدٌ يدلّ على المضيّ والانتقال[5]. وأن يضاف المصدرُ إلى فاعله المعنويّ؛ فذاك تعريفٌ له بما يجعله حدثاً له فاعل، وغير مقيّدٍ بزمن. وأن يوصفَ بـ «**الفطريّ**» فهذا إمعانٌ في تعيين هذا المصدر؛ إذْ من شأنِ الوصفِ أن يزيل التوهّمَ عن الموصوف، بمنحه إمكانَ التحدّدِ بين أنواعٍ مماثلةٍ له ومتعدّدةٍ. فمفردة «**الفطري**» تستدعي إلى الذهن أنواعاً أخرى من الرحيل» غير الفطريّ، المكتسب، المؤقّت، الهادف. . . .» وأن يأتي الشاعر بمفردة الفطريّ من محور الاستبدال ليثبتها في محور التركيب وصفاً؛ فما ذاك إلا انتماءَ إلى الناموس الكونيّ الذي تعنيه مفردة الفطرة، إذْ ينعدمُ الخيار؛ فلا يكون بوسع الحدث الفطري أن لا يمضي وفقَ ما انفطر عليه، تماماً مثل الأرض وقد فُطِرَت على الدوران، ولا يسعها ألاّ تدور، والشمس على الإضاءة، ولا يسعها ألاّ تضيء. قياساً يكون رحيل الشاعر وجماعته مضيّاً وانتقالاً وسيراً مجازيا أو حقيقياً، ولا يسعه ألاّ يكون.

إذن؛ هذا هو المسندُ، علامةٌ على حدثٍ فطريّ يوحي بموقف الشاعرِ من إنسانيّةِ الإنسان، وأن يكونَ المسندُ إليه «**السنديان**» فهذا لا لتعريف السنديان من جديد، ولا لتِبيان هويّته، بل لإبراز موقفه من

(5) أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، مادة «رحل».

الوجودِ وما وراء الوجود. وهكذا ينقلنا الشاعرُ إلى إحيائه [illegible] الكائنات إلى الحدّ الذي يجعلها تتماهى مع الإنسان تقف [illegible]، تعطف عطفه، تقلقُ قلقَه، فيخرج الإنسانُ من وحشته، فيما [illegible] الكائنات من حياديّتِها. إنّه أكثر من جميل أن يتمظهرَ الخطابُ الناتجْ [illegible] تفاعلات الموقف الكامن في الشاعر، أسلوباً يؤدّي هذا الخطاب، فيتحولُ موقف الشاعر «**رحيلنا الفطري**» حكْماً على السنديان.

قد يأتي من البلاغيين مَنْ يقولُ بأنّ الإسناد هذا، فيه حذفٌ عليك أن تقدّرهُ حتى تستقيمَ الدلالة. وكأنّما الحذفُ نوعٌ من التزيين المجّاني، يعمدُ إليه الشاعر الفنان ولا ضرورة على مستوى التفكير تقتضيه! «السنديان كرحيلنا. .» يمكن هذا؛ إلا أنّ الشاعرَ لا تناسبه أداة التشبيه؛ لأنّ التصريحَ بها يؤكّدُ المغايرة، وكذلك تقديرُها، وهذا ما لا يريده؛ بل يريد التماهي مع السنديان، وما أسلوب الحذفِ هنا ليستقيم الوزن كما يزعم البعض، بل أسلوب الحذفِ هنا يأتي موازياً لحمولة النصّ وهي في رحمِ النيّةِ والقصد.

وما يؤكّدُ ذلك عندنا، أنّ الشاعر لا يدعُنا نخمّنُ الرحيل الفطري؛ بل يأخذُ بنا محدِّداً وجهتنا «**في طرقٍ مؤبّدة الشكوك**» ليقول لنا إنّ الرحيل الفطري هو حقيقةُ الإنسان، منها ينطلق، وعليها يبني خياراته البَعديّة، إنّه الشاعرُ يبدأ وفق الناموس وفق الفطرة، يتعامل مع الأشياء كما تبدو له، فيأنس بها كما تبدو له، لا كما هي، وكلّما ازدادت شكوكه بها؛ ازداد شعريّةً وازدادَ معاناة مع الواقع.

يصل أثر «**رحيلنا**» إلى «**طرق**» بواسطة «**في**» الطر[illegible] التي تحوّل الطرق إلى حيّزٍ مكتظٌ بالأسئلة، يغرق الراحلون فيه [illegible] منه. إنّ «**في**» تفيد التقعير مثلما تفيد الظرفيّة [illegible]

الرحيل على طريق، لأنّ «**على**» تفيد الفوقيّةَ وتوحي بأنّ الطريق سالكة، وما اختيار الشاعر الكبير **شوقي بزيع** لـ «**في**» إلا تعبيراً عن شدّة معاناته مع الطريق، حتى بات غريقاً فيها ولا براحَ له، الأمر الذي يتلاءَمُ مع أبديّة الشكوك. ويجدرُ الكلامُ هنا على الأبديّة، فهو لم يقلْ أبديّةَ الشكوك؛ بل قال: «**مؤبّدَة الشكوك**»، ليقول: إنّ مبدع هذا الكون، أرادَ للإنسان أنْ يحقّقَ إنسانيته، من خلال النظرِ العميق، فتنفتحْ أمامه طرقٌ بلا خرائط، أنفاقٌ بلا مداخل أو مخارج، أضواء معتمة، وعتماتٌ يتراكم بعضها فوق بعضٍ كأنّها أسئلةٌ مهملةٌ منذ ملايين السنين، يفرّ منها السطحيّون إلى أقربِ جوابٍ يركنون قلوبهم الواجفة عنده. إنّ **شوقي بزيع** لن يركن قلبه عند أيّ جوابٍ جاهز، وينسب التجهيل إلى قوّةٍ غيبيّة ليزيد من قيمةِ الإنسان. تعني مفردةُ «**مؤبّدة**» بميزانها الصرفي، أن فاعل التأبيد مجهولٌ؛ وهذا له قيمةٌ كبيرة، ناهيك بتجهيل الفاعل؛ إنّما يكون لشدّة معرفتنا به، أو لشدّةِ جهلنا به، أو رغبةً في إخفائه. وفي كلّ الأحوال، فإنّ التجهيل أسلوب يطلقُ العنانَ للأفكار من أقماطها، لتكون على نحوٍ تاريخيّ ما، بعيداً عن سلطات الأجوبة الجاهزة.

هذا هو الشاعر وجماعته في طرق مؤبدة الشكوك، بل هذا هو السنديان، فإذا كان الذي بينهما تشابه حُذفت أداتُه؛ فإنّ البلاغةَ تأخذنا إلى تقدير التوحّد بين المشبّه والمشبّه به، ولم يسمَّ هذا النوعُ من التشبيه بالبليغ إلا لأنه يركّبُ الصورةَ في ذهن المتلقّي على نحوٍ غير مألوف، ويكمن الإبداع الشعريّ هنا ـ وفقَ أسلوبيّةِ التلقي ـ في هذه المفاجآت التي تعطي السنديان بعداً إنسانياً، كما يعطي الإنسان بعداً سنديانيا، فالغرض من عقد المشابهة هو إثبات شأنٍ في الطرف

الأوّل هو في الطرف الثاني آكد وأشهر. وهذا الشأنُ إنّما هو الانسجام مع الناموس العام للكون/ **رحيلنا الفطري في طرق مؤبدة الشكوك**.

أمّا إذا كان الإسناد تعبيراً عن الانسجام بين الرؤيةِ الشعريّة وشكلها الصوتي أو المكتوب، فإنّما ذلك ـ وفق أسلوبيّة التعبير ـ يكون مظهر الرؤية، وهنا مكمن الروح الإبداعيّةِ عند **شوقي بزيع**. فالرؤية المختلفة يكون مظهرها مختلفاً، وليس بالضرورةِ أن يكونَ مظهرُ الاختلافِ مخالفاً للقاعدة؛ فكما هو معلومٌ إنّ الأسلوبَ ليس معيارياً، كما النحو والصرف، بل هو مظهرُ الفرادة التي تميّزُ المبدعين من بعضهم البعض. والمظهر المختلف يكون مختلفاً بما يثيرُ من تداعياتٍ وإيحاءات وما شاكل ذلك من آثار في العقل والوجدان.

قدّمَ الشاعرُ رؤيته فكان الأسلوب مظهرَ تلك الرؤية. وقد كان المتلقّي حاضراً في ذهنه، فجاءَ الأسلوبُ مظهر ذلك الحضور، وراح الشاعرُ بعدَهايعزّزُ أسلوبه بما يسوّغُ مظهرَ الرؤية.

فحين يلوح قرصُ الشمسِ أخضر
في الظهيرة
ينتشي طربا،

لأنّ الظرف وعاء ثابت للأحداث، ولا أحداث من دونه؛ استدعانا الشاعرُ إلى وعاءٍ زمانيّ «**حين**»، لنشهد فيه تزامنَ حدَثين، أحدُهما «**يلوحُ**» أسنِدَ إلى عنصرٍ من عناصرِ الناموس الطبيعيّ «**قرصُ الشمس**» والآخرُ أُسنِدَ إلى السنديان نفسه «**ينتشي**»؛ فهما علامتان لغويتان على حركتين في حينٍ واحد.

أن يلوحَ قرصُ الشمس، فهذا ليس حدثاً، لأنّ التلاؤم الإسنادي بين طرفَي الإسناد لا يُخرجُ العلاقةَ بينهما عن مألوفيتها، بل يقدّم مشهداً

يبدو لأيّ ناظر؛ غير أنّ الشاعرَ المختلفَ الرؤية، لا يتوقّفُ تعبيرهُ عند هذا الحدّ، بل يقدّمُ هذا الإسناد مقيّداً بحالٍ لونيّة «**أخضر**» في ظرفٍ خاص «**في الظهيرة**». وإنْ كان للحال من دلالة فهي في كونها وصفاً راهناً لـ «**قرص الشمس**» ولكون هذا اللون لا يشكّل مشهداً معهوداً؛ فإنّه غريب، وبلا شك تشكّل رمزيةُ الخضرة احتفالاً دلالياً يبرّرُ موقف السنديان «**ينتشي**». وهذا ما يعطي للتلاؤمِ الإسناديّ بُعده المدهش.

ماذا يعني أن يكونَ لون قرصِ الشمس أخضر؟

إذا عرفنا ذلك، نعرف علّةَ موقفِ السنديان «**ينتشي**».

ورد في لسان العرب، أنّ قرصَ الشمس عينها[6]، والعين آلة البصر وهي الحدَقة. والعين نافذةٌ نطلُّ عبرَ حدقتِها على المكنونِ ضمناً، فإذا كان **شوقي بزيع** قد رأى اللون الأخضرَ قد صبَغَ قرصَ الشمس، فذاك يعني أنّه رأى ما تضمرُ الشمسُ في هذه الحال دون سواها، والخضرةُ في العرف العام دليل النعمة والنعيم الأرضيّ. وحين يرى أنّ السنديان ينتشي طرباً لهذا المشهد فذاك منه أنّه لاحظَ الموقفَ الإيجابيّ في التزامن السلوكي لعناصر الكون؛ الأمر الذي يعطي لتأبيد الشكوك مناسبةً منسجمةَ العناصر.

وحين تمرّرُ فوقَه الذكرى جدائلَها الطويلة
يستبدُّ به أنينٌ شاعريّ الرجع
يسكرُ صوتُه الوديان

«**حين**» ظرفٌ آخر يستوعي حدثين آخرين، يتميّزان من الحدثين

(6) ابن منظور، لسان العرب، مادة «قرص».

السابقين بأنّ الأوّلَ «تمرّرٌ» مسندٌ إلى عنصرٍ زماني «الذكرى» والحدثُ الثاني «يستبدُّ» مسندٌ إلى عنصرٍ وجدانيّ «أنين» ... تبرّمٍ وشكوى.

إنّ العلاقةَ بين «حين» الأولى و«حين» الثانية، ليست علاقة ... بزمن، بل هي علاقةُ حدَثٍ بحدَث. فإذا كان الحدثان في الأولى ... علامتان على التزامن بين موقف الكون ممثلاً بقرص الشمس في حال معيّنة، وموقفِ السنديان مميّزاً بكونه من طربٍ؛ فإنّ الحدثين في الثانيةِ علامتان على أثر الزمن المديد في الكائن الحي «السنديان».

إنّ مضارعيّةَ الفعل «تمرّر» تمنحُ الحدث صفتي المداومة والتكرار، وكذلك تكرير «الرّاء» ثلاث مرّات يعطي لهذا الفعل حركة تتيحُ للمسنَد إليه «الذكرى» أن يتمظهر بهيئةٍ ما، فالذكرى اسم دالٌ على إعمال الذهن في مدّخراتِه من آثار مرور الزمن، وهذا الإعمال ينزلُه الشاعرُ منزلة الأنثى، إذْ يستعير من الحسناء الجدائلَ الطويلة، وقد أضافها إلى ضمير عائدٍ إلى الذكرى «جدائلها» لتأخذ مكانها نحوياً مفعولاً به للفعل «تمرّرُ». وما ذاك إلا انسجاماً مع رؤيةِ الشاعر لعمليّةِ استرجاع الزمن، فهو لا يرى الذكرى مجرّدَ تصفّحٍ للماضي، بل يراه متعةً ما بعدها متعة، يمكننا أن نحيط بدقائق هذه المتعة من خلال معرفتنا بأثر الحسناوات في أرواحنا، وقلوبنا، وجسومنا؛ من جرّائها، يفلت الإنسان من قبضةِ الحاضر، ومن قبضة الأحلام. وهنا نفهمُ دلالةَ إيقاعِ التمرير المستمرّ، كما نشعر بمعنى الفوقيّة الفاضحة لعجزنا الآني بعد هذا العمرِ المديد.

الحدث الآخر، الذي يتزامن حدوثه مع حدوث التمرير، هو «يستبدُّ»، يصلُ أثرُه إلى السنديان، ليجعله مفعولاً معنوياً للاستبداد ...

بواسطةِ حرف الإلصاق «الباء» «به»، ما يعني أنّ هذا الاستبداد مؤقّتٌ؛ فهل هذا يتناسب مع ديمومة فعل الذكرى؟

إنّه السنديان، مئات السنين بأثقالِها، تراكمت في تلافيفه الداخليّة، كافيةٌ لأنْ يستقوي بها الآن في مهب النهايات القاهرة. سيحاول المكابرة في غمرةِ الحنين إلى الماضي، حتى لا يتحوّلَ هذا الحنينُ إلى مرضٍ يعطّلُ الأحلامَ، إذْ يزدردُ الذكريات.

يكابر، نعم، لكنّه لا ينكرُ تلقائيّةَ الموقفِ الوجدانيّ بإزاء الماضي الذي تزدحمُ فيه السعادة، كما أومت إلى ذلك الجدائل الطويلة فوقه. الموقف التلقائيّ، هو استبداد الأنين الشاعري الرّجع.

الأنين صوت التبرّم والشكوى، وأن يكون شاعرياً يعني أن يكون غرائبياً غير متوقّع، وأن يكون شاعريّ الرجع، يعني أنّه سيؤدّي إلى سلوكٍ يتلاءَم مع غرابته. ولن يكون هذا السلوك الوجداني «**يستبد به أنين شاعريّ الرجع**» مقتصراً على السنديان، بل سيكون له أثرٌ على الوديان، لا تقل قيمته التأثيريّة عن قيمة الأنين الشاعريّ.

يسكرُ صوتَه الوديان

إنّ الأنين صوت، وله صوتٌ. الأنين يستبدُّ بالسنديان، وصوت الأنين يسكر الوديان.

السكر نقيض الصحو، كما في المعاجم[7]، ولئن صحا فإنّه يعقل، وإلاّ فلا. ترى، هل يمكنني فهم سكر الوديان من خلال فهم صحوها؟ لو كانت تعقل، ماذا كانت ستفعل، أو كيف هو مظهرُ عقلها، وكيف هو مظهرُ سكرها؟

---

(7) ابن منظور، لسان العرب، مادة، «سكر».

نحن مع شوقي بزيع لا يمكننا أن نتعامل مع أثاث الـ... عرفناه من دروس الجغرافيا، فالإحيائيّة L'animism التي ... الشاعر تؤنسنُ كل الأشياء. كان بالإمكان أن نقول استعار الشاعر ... الإنسان فعل السكر، وأسنده إلى الوديان، فنفهم عند ذلك أن الصمت الذي يكون عليه السَّكران إذْ يثمل، يتيحُ لنا أنْ نفهم ... الأودية؛ ولكنّ البلاغةَ المعياريّةَ هذه، تحدُّ من قدرة الشعر ... الشعريّة. إنّنا لسنا أمام لعبةٍ لفظيّة، بل نحن أمام أسلوب الدلالة، حيث إنّ العلامةَ لا تدلّ على الشيء أو المفهومِ بإرادةِ الشاعر، بل وفق رؤيةٍ خاصّةٍ لا يمكن لها أن تتمظهرَ إلا بهذا الأسلوب، والـ إنتاجِ الدلالة semiosis تتحدّدُ وفقَ شروطِ العلاقة بين الدلالة الذاتية للعلامات، والدلالة السياقيّة، فتكون العلامة بوابةً تفضي إلى مشهدٍ جديد كلّ الجدّة، يأخذُ عناصر تكوينه، أو دلالته شبه النهائية في القراءة، من الدلالة الذاتية، حيث لا أسلوب، ومن الدلالة السياقيّة، حيث يلعب علما الصرف والنحو دوراً أساسيّاً في تبريز ملامح الدلالة النهائيّة، ومن مدّخرات المتلقّي القبْليّة بإزاء هذه العلامة، ومن رؤية المبدع الخاصّة، ومن إمكانات اللغة، ومن خلاصة التفاعلات الكيميائية بين هذه الأمور. . . . يمكن أن نسمّيها **آلية الإيحاء**، ويمكن أن نسميها **أسلوبيّة الدلالة**.

هنا حيث يسكر الوادي، يحضرني أندريه بروتون الذي يقول: «يجب على الشعر أن يكون كارثةً على الفكر» ولا أجد ما سبق أنْ تعلمت مجدياً للتعامل مع هذا المشهد. الفعل «يسكرُ» بمضارعيّته لا يعني أن السكرَ قد حصل أو يحصلُ الآن، بل يعني أنّ الشاعر إذْ ينقل هذا الجانب من الوجود والحياة إنّما يقوم بإجراء ما، يتمثّل في

شكله الذي تحيلُ عليه مفردةُ «**يسكر**». يسكر فعلٌ وصفيّ ينقلُ إلينا إمكاناً من إمكانات الوادي، لكن يبقى السؤال، ماذا يعني السكر بالذات؟ فالمعلومات القارّة في أذهاننا عن السكر، تتعلّقُ بالإنسان من جرّاء خمرٍ أو ما شابَهَ في الأثر، أو من جرّاء مُدهشٍ ينزلُه المتكلم مجازاً، منزلةَ الخمر؛ لكونه يفتن العقول. هذه المعلومات لا تنفع هنا ـ كما أسلفنا ـ، لأنّ الوديان بهذه الإمكانات غيّرت مدلول السكر، ولأنّ الوديان أيضاً لم تعدْ في نَصِّ **شوقي بزيع** منخفضاتٍ بين المرتفعات؛ بل هي كائناتٌ لها مواقف، ولها أحوال. نحن مع هذا الشاعر الخلاّق نكتشفُ كوكباً آخر غير كوكب الأرض، ينقلنا إليه عبر حساسيّته الفنيّة العاليّة في ترتيب الكلمات، ويدعنا هناك نعاني كارثةَ التفكير.

لكنّ في دمِه الغضوب

بريقَ أفراسٍ تحمحمُ في الهواء

«لكنَّ» من أدوات التعارض، حرفٌ يشبه الفعل «**أستدركُ**» ما يعني أنّ المرسلَ يرمي إلى إزالة وهمٍ يغزو أذهان المتلقين، في الوقت الذي يقدّم لنا معلومةً عن السّنديان من خلال الحركتين الوصفيّتين» **ينتشي/يُسكرُ**». إذن يستدرك الشاعرُ؛ فيذكر بعض ما يزيل الأوهام المفترضة.

سنفهمُ هذه الأوهام، عندما نفهمُ المُستَدْرَك.

نحن أمام إسنادٍ خبريّ يتقدّمُ فيه المسندُ «**في دمه**» على المسند إليه «**بريقَ أفراس**». المسندُ محذوف، ولكننا نستدلُّ إلى **تقدّمِه** من تقديم ظرفه «**في دمه**» المتعلّقُ به.

إنّ دلالةَ التقديم بالغةُ الأهميّة، فهو أسلوب يشيرُ إلى اهتمام المتكلّم بالخبر أكثر من المبتدأ. وأن يحذفَ الخبر، ويتمّ إثباتُ ظرفه؛ فذاك يشيرُ إلى أهميّة هذا الظرف، إذْ ما يكون له أولويّةُ الأهميّة في الذهن، يكون له أولويّةُ التمظهرِ في النطق، أو الكتابة. فمن أين جاءت هذه الأهميّة للظرف «**في دمه**»؟ أيكونُ ذلك من كونِ الدم في لغة العرب هو المهجة، وأن يكون للسنديان دم فهذا يخرجُ بسنديان النصّ عمّا هو مألوفٌ في الطبيعة، الأمر الذي يعطي للظرف «**في دمِه**» أهميّة إضافيّة؟ أضف إلى ذلك إنّ الدم المذكور هنا، موصوفٌ بأنّه غضوب، وهذه الصيغة الصرفيّة على وزن «**فعول**» مختلفة مادة ومعنى عن فعل الغضب، فهي من صيغ المبالغة، لكون احتمال الفاعليّة جائزاً، وكذلك احتمال المفعوليّة. تدلُّ مفردةُ غضوبٍ أنّ الدمَ يُغضب، كما تدلّ أنّه يَغضب. لذا؛ لا تكفي لوصف الدم هذا، أيُّ صيغةٍ أخرى، فضلاً عن كونِ الوزن «فعول» يدلّ على مادّة الفعل، مثل بخور يدل على مادّة التبخير، سَفوف تدلّ على مادّة السفّ، كذلك غضوب تدلّ على مادّة الغضب. هل يكفي كلّ هذا لإقناعنا بقيمةِ التصريح بهذا الظرف بديلاً من مظروفه؟ وبالتالي تقديمه على المسندإليه؟

يدفعُنا الفضول كي نقدِّرَ المسند المحذوف تأسيساً على معرفتنا السابقة الذكر؛ أيكون ذلك مجدياً لتبيان موقف السنديان؟

ما يكون في الدم عادةً هو العناصر التي تحفظُ الحياة، ولا يجوز أن تنقص، أو تزيد. هذه معلوماتنا. ومن خبرتنا العامّة؛ الدم يهيج، يفور غضباً، يبردُ اطمئناناً، أو بلاهةً، يرتفع ضغطُه اعتراضاً، أواحتجاجاً، يروق يضطرب. . . كلّ هذا علامات تحيل على إنسانٍ

ذي موقف. ونحن هنا لسنا أمامَ إنسان، بل أمام السنديان، فالدمُ الغضوب هو دم السنديان. هل يسعفنا ذلك في تشكيل صورةٍ له، أو هيئةٍ ما؟ لا أعرف مفرداتٍ لُغويّةً يمكنُ أن أسخِّرها لنقل التصوّرِ الحاصلِ في ذهني؛ ويكفي أنْ أقول: «المهمّ له موقف». إنّه المختلف، ولن نغامرَ في التكهّنِ بهيئة السنديان وصورته.

المسند إليه، «**بريقَ أفراسٍ**»

عندما يستدركُ الشاعرُ «**بريقَ أفراس**» بإزاء «**النشوة**» و«**السكر**»، فإنّه بذلك يزيل وهماً بأنّ البطولة قد انكسرت في قبضةِ الخضرة المضمرة في عين الشمس، وفي قبضة الذكريات المؤثّرة حتى في الوديان. إذْ عندما يكون السرور نشوةً من جرّاء التمثيل الكلوروفيلي؛ فإنما ذلك دليل على كونه عزيزاً وأثيراً في النفس لندرته، وربما غيابه. وسكراً من جراء التذكّر؛ فإنما ذلك دليلٌ على العجز. وأيُّ كائنٍ يكون ماضيه أفضل من حاضره؛ فهو في حالٍ يرثى لها. هذا ما يمكنُ أن نسميه زلّة لسان، وأكثر ما يكونُ المرءُ حكيماً، عندما يتورطُ بموقفٍ يفضحُ مكنوناته الغائرة في التلافيف الداخليةِ للنفس. ومما لا شكّ فيه أنّ السنديان يمانع كثيراً قبالةَ الموت، ولسانُ حاله الاعتراضُ الدائم، ولئن بدا منه ما يوحي بأن الساعةَ قد أزِفت، يعودُ مكابراً، فيطفو على سطح جسدهِ، ما يوحي بأنّ الحياةَ ما زالت تليقُ به. من هنا جاء الاستدراك الواضح والصريح بأن التصريحَ عن النشوة وسكر الوديان، يجب أنْ لا يظلل القدرةَ على المواجهة، فالأفراس غنيّةٌ بالدلالات المفهوميّة التي يجمعها حقل البقاء والتحدّي، وأن تكون الأفراس نحوياً مضافاً إليه، وأن تكون بريقٌ مضافاً، فذاك سيمنحُ المفاهيم البطوليّةَ بعداً حضورياً هامّاً؛ فالعلاقةُ بين المضاف

«**بريق**» والمضاف إليه «**أفراس**» يمكن أن تكونَ علاقةَ بواسطة حرف الجرّ «**اللام**» الذي يفيدُ الاختصاص أو شبه الملك، ما يعني أن هذا البريق المقصود ليس أيّ بريق بل هو خاص. والعدول عن ذكر «**اللام**» أكثر تخصيصاً؛ إذ أسلوب الحذف أبلغ من أسلوب التصريح. البريق علامة مضيئة في الميدان، لا توضحُ مشهدَ الجهد والعرق في «**أفراس**» فحسب؛ بل توضحُ المضادّ الحيويّ للانتشاء والسكر، أي لمظاهر الأثر الآنيّ للعجز.

لا يكتفي الشاعرُ بإضافة «**بريق**» إلى «**أفراس**» بل يجعل «أفراس» موصوفةً بالجملةِ الفعليّة «**تحمحمُ في الهواء**»؛ هل كان حاضراً في ذهن الشاعر بيت عنترة بن شدّاد في حصانه[8]؟

على الأقلّ، عندما وصلت هذه المفردة إلى ذهني، بوصفي قارئاً، استيقظَ بيت عنترة ليُسهمَ في تشكيل مشهدِ أفراس السنديان، فالتحمحم علامةٌ لغويّة على صوتٍ متكرّرٍ دونَ الصهيل، يحيلُ على لازمه في التعب والإجهاد، أمّا وأنْ يحضر بيتُ عنترةَ في هذا السياق؛ فذاك يمنحُ التحمحمَ بُعداً كفاحيّاً يأخذُ عناصرَه التكوينيّة من سعي عنترة لإثبات أحقّيته في الانتماء إلى قبيلته عن طريق الفروسيّة وقيمها. فإذا اتخذنا من حصان عنترة معياراً للأفراس التي تحمحم، فإننا سنفهم التحمحمَ من خلال فهمنا لتحمحم حصان عنترة بعد معركةٍ ضارية ناله من قناها في لبانه ما ناله. وهذا ما يُخرج مفردة «بريق» من دلالتها الذاتية الجماليّة المجانية، إلى دلالةٍ سيميولوجيّة تحتشدُ فيها كلّ معاني الفروسيّة والبطولة التي تشكّل حاجة لإزالة

---

(8) فازورّ من وقع القنا بلبانه   وشكا إليّ [illegible] وتحمحم

التوهّم الذي أسسته مفردتا النشوة والسكر. فالبريق هنا أبعدُ من كونه مظهراً للتعب والإجهاد، بل هو جزءٌ من مظهرٍ أسلوبيٍّ حاشدٍ للمكابدةِ الحقيقيّة، في مواجهةِ الموت المعنويّ والمادي الذي يتهدّدُ السنديان.

ويواصل الشاعرُ تجميع العناصر التي تثبتُ فروسيّةَ السنديان، فها هو يعمد إلى أسلوبِ النفي لدفع بعض التوهّم من جهة، وتمهيداً لعرض مشهدِ الانتصار النهائي من جهةٍ أخرى.-

ولن يكونَ بمستطاعِ الريحِ في الفلوات
أن تلوي عزيمتَه

عملاً بما دعا إليه «رولان بارت» سنداعب الدالّ بعض الشيء، لعلّه يكشف الرؤيةَ الفرديّة التي اقتضته، والعبارة التي شكّلته.

قبل تدخّلِ الشاعر في ترتيب الدوال، يمكننا أن نقول بأنّ الترتيب الأصوليّ قبل النفي كان هكذا: «يكونُ ليُ عزيمةِ السّنديان مستطاعَ الريحِ في الفلوات».

ماذا سيحصل لو أبدلنا المصدر الميمي بالمصدر الأصليّ « مستطاع =استطاعة»؟ فالمصدر هو الحدث مجرّداً من الزمان، وأنْ يكونَ الحدثُ كذلك فهذا أثبت دلالةً مما لو قُيِّدَ بزمان؛ إلا أنّ المصدرَ الميمي، ولكونه مصاغاً بزنةِ اسم المفعول؛ يمنَحُ الحدث ثبوتاً إضافيّاً، إذْ يجعلُ الريحَ تخلقُ هذا الحدث بقوّةٍ مجهولةِ التقدير، فالتجهيل هنا إطلاقٌ للمخيالِ بعيداً في تخيّلِ المشهد، فهذا يعدُّ قوّةً إضافيّةً لا يؤدّيها المصدر الأصليّ «استطاعة».

وماذا سيحصلُ لو استبدلنا المصدر المؤوّل بالصريح، بالاسم

الصريح «أن تلوي = لَيّ»؟ فالحرفُ «أنْ» حرف نصب، ومصدر، واستقبال. وهذا يعني أنّه داخلٌ على فعلٍ، الأمرُ الذي يمنح الحدث حركةً لا يمنحه إياها الاسم، ولكونه حرف استقبال سيدفع بهذا الحدث/ الحركة إلى المستقبل، وهذا يؤطّر الحركةَ في مسارٍ زماني مفتوحٍ إلى ما لا نهاية، ليشكّلَ إضافةً نوعيّة إلى قوّةِ الحدث متمثلة في الاسم الصريح «لَيّ»، ولكون الفعل مضارعاً فهذا يفيد في وصف الحركة بأنّها مستديمة ومستمرّة ومتكرّرة ومتجدّدة، الأمر الذي يعجز المصدر الصريح عن إفادته. مع أنّ إطلاقَ الحدث من قيودِ الزمن يمنحه قوّة الدوام، والدوام لا يعني التجدّد ولا التكرار؛ بل يعني البقاء على حالٍ أو هيئةٍ واحدة؛ إلا أنّ المضارع يعطيه قوّةً إضافية هيَ قوّةُ التكرار المفتوح والتجدّد المستمرّ.

وماذا لو عدلنا عن استخدام النسخ في هذا الاسنادِ الخبريّ: «يكونُ لَيُّ عزيمةِ السّنديان مستطاعَ الريحِ في الفلوات = ليُّ عزيمةِ السّنديان مستطاعُ الريحِ في الفلوات»؟ إنّ نسخ الإسناد بفعلِ الكون مضارعاً، يمنح الخبرَ الابتدائي الذي يفترضُ مبدعُه أنّ المتلقّي خالي الذهن من مضمونه، كينونةً تتحقّقُ في زمنٍ قادم، وبشكلٍ متكرّر ومتجدّد. كينونة يعجزُ الإسنادُ غيرُ المنسوخِ عن أدائها. صحيحٌ أنّ الجملة الاسميّة أثبت في الدلالة، إلا أنّ ثبوتها متأتٍّ من كون الاسم يكون ملازماً للمسمّى، وبالتالي يكون اسنادُ اسمٍ إلى اسم مفيداً في نهائيّة الحكم «مستطاع الريح حكمٌ نهائي على ليّ عزيمةِ السنديان» فمن هنا نقول بأن الجمل الاسميّة أثبت في الدلالة، إلا أن النسخ لهذه الجمل الاسمية بفعل الكون المضارع يشكّل زيادةً وظيفيّة في بنية الجملة، ومما لا شك فيه إنّ أي زيادةٍ في البنية الشكلية ينمّ عن زيادةٍ في البنية العميقة

بات سهلاً علينا بعد هذه المداعبة لبعض الدوال، أن نراودَ النفي قليلاً عن نفسه، ليبوحَ أمامنا بدوره في هذه الممانعة التي أسلبها الشاعرُ الخلاق **شوقي بزيع**، فالنفي هنا بـ «**لن**» يؤجّل الحدثَ قليلاً كي يلغيه، إذْ لا ينفي الحكم النهائي على لَيّ العزيمة، بل ينفي كون هذا الحكم النهائي؛ وفي هذا الأسلوب تكمنُ تحشّدات الخلود في تغلّبها على تحشّدات الموت، كما يكمنُ الشاعرُ نفسُه منتصراً على كل العوامل التي تتهدّده.

ويكرّر **شوقي بزيع** النفي معزّزاً انتصاره إذْ يعدل عن النفي بالحرفِ «**لن**» إلى النفي بالفعل الناقص الجامد «**ليس**» فينسخُ وهماً بأنَّ الموت ينتظرُ كلَّ الكائنات بما فيها سنديان النصّ الأسطوري، فالنفي بالفعل أقوى من النفي بالحرف، والنفي بالجامد أقوى من النفي بالمتصرّف، فالمنفيّ حكمٌ تمظهرَ فعلاً مضارعاً، أي وصفاً لشأنٍ خاصٍّ من شؤون السنديان، هو الموت المنتظر. فلو أن الشاعر لم ينفِ، وكان قد قال: «يموت السنديان واقفاً» هل يكون قد أوصلَ إلينا معاندته لملحاحِ الموت؟ بالطبع لا؛ فالقول بأسلوب النفي، يدفعنا إلى تقدير مشهدٍ تشكّله عناصر مضلّلة، عناصر تعملُ لصالح الموت، منها التوهّمُ بأن السنديان يموت واقفاً ولا مانع من أن يموت غير واقف، والشاعر يريدُ أن يقول بأن الموتَ محتّمٌ، وأكثر من ذلك لا ينكر أنّه يأتي على السنديان، حتى السنديان الأسطوري، ولكن مظهرَ الحياةِ سيظلُّ غالباً على حقيقةِ الموت، فيستحضرُ من مدخراته اللفظية مفردةَ «**واقفاً**» ليدمغَ مشهدَ الموت الذي يحيل على الانحناء، فالترهّل، فالانكسار، فالاهتراء، فالترمد، فالفناء. يرى الشاعرُ أن مفردةَ «**واقفاً**» هي الأكثرُ تمثيلاً للحياة، وهي الأكثرُ تناقضاً

مع كلّ هذه العناصر المضلّلة التي يستدعيها التلفّظ بالمو...
جاء أسلوب النفي والحصر في قوله:

فليس يموتُ إلا واقفا

لأنّه لو قال يموت السنديان واقفاً فالأسلوب هذا لا ينفي ...
آخر بل يكون ممكنا، ومؤدّاه إنّ السنديان يموت منحنياً، منك...
مترهلاً، مهترئاً، مترمّداً... فلو سألنا كيف يموت السنديان، لكان
الجوابُ مفردةً يكون نحوها في الجملةِ حالاً تبيّن الكيفيّة، ف...
لأي افتراضٍ أو توهّمٍ يحصرُ الشاعرُ هذه الكيفيّةَ في هيئةٍ واحد...
«**واقفاً**»، وذلك ينسجمُ بالضرورةِ مع حاجته لإحرازِ انتصارٍ على
أوهامٍ مفترضة في ذهن الشاعر، أو في أذهانِ خصومٍ، أو أصدقاء
واقعيين جدّاً، أو عبثيين لا يلوون على أيّ قيمةٍ.

أمّا مشهدُ الانتصار النهائيّ؛ فقد تمظهرَ في قوله:

ويظلُّ رغمَ سقوطهِ متوثّباً

كتوثّبِ النيرانِ في الصّوان.

يفيدُ اسم الفاعل «**متوثّباً**» علامةً على الحدث وفاعله، وتكمن
قيمةُ هذه العلامة في كونها تدلّ على مشهد الانتصار النهائي فيما كلّ
الوقائع تؤكّد الموت السندياني، إلا أنّ الشاعرَ وقد حصر هيئة موت
السنديان، بمشهدٍ ينتمي إلى مشاهدِ الحياة «**واقفاً**»؛ فمما لا شكّ فيه
إنّ المتلقّي سيجدُ في نفسه ويعترضُ، أو يبدي عدم اقتناعٍ بالجمع
بين النقيضين «الموت والوقوف». من هنا جاء هذا المركب «**ويظلّ
رغمَ سقوطهِ متوثّباً**» إخباراً بارداً، فيه تكريسٌ لأمرٍ طارئ على المفه...
التقليديّ، الأمر الذي اضطرَ الشاعر إلى ...

المشهد، ومشهدِ آخر يعرفه التفكيرُ التقليدي «**توثُّبِ النيرانِ في الصّوان**»، يؤكّد التعايش بين الموت والحياة في حيّزٍ واحد. فالتشبيه كما أسلفنا يكونُ لإثباتِ صفةٍ ما في أحدِ طرفَي التشبيه، تكونُ هذه الصفة في الطرفِ الآخر آكد وأشهر.لا يبدو للناظر في الصوان هيمنةُ النيران عليه، بل يراه حجراً ملموماً غير ذي بال، ولكنّه ما إنْ يتعرّض هذا الحجرُ لاستفزازٍ ما، حتى يعبّرَ عن مكنوناته الحقيقيّةِ المفاجئة، ومعرفةُ هذا الأمر هي المعرفةُ المشتركة بين الشاعرِ وقارئ نصّه، لذلك لجأ إلى المشترَكِ تحت تأثير الحاجةِ إلى إقناعِ المتلقّي، وهنا تكمن براعةُ الشاعر إذ يقدّمُ رؤيته التي كانت بتأثيرٍ من خصوصيّةِ التجربة الحياتيّة، وخصوصيّةِ علاقته بالحياةِ والموت، ومن خصوصيّة التجربةِ الشعريّة، ومن خصوصيّةِ العلاقة بينه وبين الريف، وبينه وبين المدينة، وبين الريف والمدينة، ومن خصوصيّة العلاقة بينه وبين قارئ شعره المفترض في ذهنه لحظةَ الإبداع.

هكذا النيران في الصوان يا قارئي، كذلك السنديان الداخل في الموت. أوّلاً، يموتُ واقفاً ما يعني أنّ الحياةَ وإنْ غادرتْه؛ فإنّها ترفضُ أن تأخذ معها بعض مظاهرها. وثانياً يظلُّ رغمَ سقوطه متوثّباً، ما يعني أنّ مظاهر الحياة التي أبت أنْ تغادر، حتى وإن غادرتْ؛ فإنّ الحياةَ ستبقى كامنةً، ربما تعبّر عن ذاتها إذا ما تمّ استفزازها.

يتجلّى الأسلوب في هذا المشهدِ الانتصاري في تنخّل محور الاستبدال واختيار المفردةِ «**متوثّباً**» التي توحي بالتحفّز الدائم، فالتوثب لغةً هو الاستيلاء غصباً، إلا أنّ الشاعر أعطاها في استخدامها بعداً يتأسس على الاستيلاء، هو الاستعداد الدائم، فالسنديان الذي تظلُّ مكانته الرفيعة رغم سقوطه، يكون بفضل هذه المكانة مهيمناً على المكان والنفوس

وسائر الأجناس. تماماً كالنار التي تستولي على الحجر فإنها [illegible]
وجودَها الرائي فهي تهيمن على ذاك الحجر، كما لو أنّها مستنفرة.

إنّ اختيار مفردةٍ من جملةِ مفرداتٍ محتملة، له دلالة [illegible]
أسلوبيّةِ الفردِ وأسلوبيّةِ التعبير، فمن خلالِها ندلفُ إلى [illegible]
الشاعر ومكوّناتِ شخصيته، كما يمكننا أنْ نرصدَ الأفكار [illegible]
وراء اختيارها دونَ سواها. وقد أعطانا الشاعرُ هنا شيئاً إضافياً [illegible]
استخدم مفردة «توثباً» بمعنى لا يمنحها إياه القاموس، فهي تعني
الاستيلاء غصباً، وقد منحها الشعر بعداً آخر هو الاستنفار، فهل
بمداعبة الدالّ هذا يمكن أن نرصدَ دلالةً إضافيّة؟

يمكننا أنْ نسأل: لماذا لم يستعملِ الشاعرُ مفردة تحفّز مثلاً، أو
مستنفراً؟ طبعاً التوثّب لا يرادف التحفّز ولا يرادف الاستنفار، لكن
التوثّب يساوي الاستيلاء غصباً مع التحفّز أو الاستنفار، وهذا ما يريده،
أو ما تدلّ عليه المفردة، وهذه براعة إبداعيّة أن تمنحَ المفردةَ معنى
إضافياً ليس لها في أصل اللغة، ويمكن للقارئ أن يلحظَه رغم جدّته.
قد يقول قائل، إنّ الشاعرَ لم يكن يعرف أن مفردةَ توثّب لا تعني
التحفّز، قد يكون هذا صحيحاً، إلا أنّ السؤال يبقى لماذا لم يستخدم
مفردة تحفّز بدلاً من توثّب، فهل يغير علمه بالمعنى القاموسيّ شيئاً؟

طبعاً إن شوقي بزيع يتحكّمُ بمفرداته، ولا يخضعُ لسلطة اللغة،
ونصّه كما تقول جوليا كريستيفا: «بلّور يشفُّ» عنه، وعن أفكاره،
وعن المتلقّي أيضاً.

كما يتجلّى الأسلوب أيضاً في عقد المشابهة، [illegible]
التلقّي تواطؤ بين الشاعر والقرّاء على الشعر، لأنه [illegible]
بالتأطير الذي يرضي المتلقّي، لصالحِ [illegible]

أن يبقى شعراً عندما يتآمرُ عليه الشاعر تحت تأثيرِ الحاجةِ إلى الإفهام والإقناع، إنّه سقوطٌ في النثريّة اللاأدبيّة. أمّا عندَ شوقي بزيع فإننا نرى الأمرَ مختلفاً جدّاً، فهو قدّ أطّر توثّبَ السنديان رغم سقوطه، في مشهدٍ مسبوق، ومشترك بينه وبين القارئ، ومع ذلك، نجدُ الشعريّة قد انتصرت، فهي في الغرابة التي استدعتنا إلى عوالم تتغيّرُ فيها طبيعةُ الشيء، وقد يصبح له طبيعتان كما سيتبيّن لنا بعد قليل؛ فالنيران في الصوان مشهدٌ بلا أسلوب.أمّا أن تتوثّب النيران، فهذا ما يمنحها إرادة وطبيعة، والأكثر غرابة أنها معهودةٌ عند المتلقّي؛ أليس ما يفهمه المتلقّي من الشعر هو المُشْتَرَك؟ إذن في المشترك المعرفيّ بين الشاعر وقرّائه، يضيف الشاعر مفردةَ توثّب إلى النيران، وما كان ليعمد إلى هذا لو لم يكن مطمئناً إلى القارئ! أضف إلى ذلك إنّ هذا لا يقلل من قيمة المفردة الوتد في مركّب المشبّه «**متوثباً**»، فالعقد التشبيهي يفيد المغايرة أيضاً، ما يعني أنّ «**توثّب**» المضافة إلى النيران، غير مفردة «**توثّباً**»، السنديان غير الصوان، المتوثب الذي هو السنديان في الموت، غير المتوثّب الذي هو النيران في الصوان.

5. السنديان بين الوحش والإنسان

للسنديان طبيعتان:
ضراوةٌ شتويّة للانقضاض
على دم المعنى
وتوقٌ مستمرٌ للتحلّق حول صيف الشكل
وهو يضيءُ بينهما
ممراً ضيّقَ الخطوات
بين الوحش والإنسان

ما الذي يمكن أن يقوله الشاعر في اختتام قصيدته؟

ما الفكرة التي اختتمت القصيدة بها تشكّلها؟

عندما يتقدّمُ الخبرُ على المبتدأ في الجملةِ الاسميّة؛ يكون [illegible] على اهتمامِ المتكلّم. وهنا لا بدّ من السؤال عن الضرورة التي أ[illegible] هذا الاهتمام.

«للسنديان طبيعتان» لو قال الشاعر «طبيعتان للسنديان» لكان التعبيرُ هذا، قد نزع الفرادةَ عن السنديان؛ فهو تعبيرٌ لا ينفي أن يكون لغيرِ السنديان ـ أيضاً ـ طبيعتان. بينما الشاعرُ لا يريدُ هذا، ولا يريد العدولَ عن العناصر التي قدّمَ بها هويّةَ السنديان منذ مطلع القصيدة، ولا يريدُ التراجع عن لوازم رؤيته، ولا عن سلطته المرجعيّة، ولا عن مواقفه؛ فالسنديان قد اكتمل تنزّلاً بكلّ عناصره التي أسطرته في النص، حتى بات كائنا متوثّباً كتوثّب النيران في الصوان. إذن الفرادة التي باتت للسنديان في هذا النص هي التي اقتضت تقديم الخبر «للسنديان» على المبتدأ «طبيعتان»، وهذا مظهرُ البراعةِ الهندسيّة في بناء القصيدةِ بالترتيب الخاص، والفريد، الموازي لترتيبِها الخاص، والفريد، في رحم النيّةِ والقصد. فالشاعر ذو تجربةٍ عميقةٍ في الخروج على اللغة؛ لذا نتعاملُ مع كلّ لفظةٍ، على أنّها في موضعها ونحوها، عن سابقِ تصوّرٍ وتصميم، وليس خضوعاً للسائد ومنطقه، مهما بلغت قيمته التداوليّة.

«للسنديان طبيعتان» والطبيعة كما ورد في [illegible] اللغة لا[illegible] دريد: «الخليقة التي جبل عليها الإنسان»، فالسنديان [illegible] جبل عليه، له طبيعتان؛ فما هما؟

1. ضراوة شتويّة للانقضاض
على دم المعنى.
2. وتوقٌ مستمرٌ للتحلّق حول صيف الشكل.

أسلوبٌ تفصيليٌ يلجأ إليه الشاعر، كي لا يدعنا نتسكّعُ على أبوابِ المعرفةِ التي يأخذنا إليها. فهو يقدّمُ لنا السنديان بكونه مظهراً لصالحِ البقاء، في معركة الإنسان مع الفناء الحتميّ. وبما أنّ الموت حتميٌ لاَ بدّ من تجرّع كأسِه في النهاية، وبما أنّ الإنسان حتّى الآن لمّا يستطع التصالحَ مع الموت، وبما أنّ الرغبةَ في البقاء دفعته إلى سلوكٍ متغيّرٍ في طرقٍ مؤبّدةِ الشكوك، وبما أن الكتابة والرسم والنحت والموسيقى والـ . . . مظاهر ذلك السلوك، وبما أن، . . وبما أنّ. . . فإنّ الشاعر **جلجامش/شوقي بزيع** قد لمحَ في سلوك السنديان ملامحَ عشبة الحياة، وبما أنّه يعرفُ أن **أنكيدو** ليس بوسعه أن يأخذَ هذه العشبة من تلقاء نفسه؛ فقد تجنّدَ للتأثيرِ على تفكيرِنا ووجداننا، وأحلامنا، فراح يكشف عمّا اكتشف، وراح يزيلُ عمّا رأى، كلَّ الزوائد التي علقت على المشهدِ من نفعيّةِ الحياة ومباشرتها، فلا يبقي سوى المشهدِ الشعريّ، المشهد الإبداعي، أو المشهد الإعجازيّ، يتوخى في تقديمه إقناعنا، أو التأثير على آلية تفكيرِنا، لعلّنا نبلغ مراميه؛ فنشك، أو ننكر كلّ طرائقنا، وننهج نهجه وحده.

من المستحيل أن نتبعه بمناهجنا التقليديّة في ترصّدِ مصالحنا مع الوجود، إنّها مناهجُ لا تفي بالغرض لكثرة ما ابتذِلَت، ولم يعدْ أمامنا إلا أن نتعلّمَ أبجديّةً جديدة، نرتقي معها باتجاه قراءة السنديان وطبيعتيه، كي نصل في النهاية إلى قناعةٍ نهائيّة، أو شبه نهائيّة حول حقيقةٍ تتهرّبُ من أوّل النص، تتهرّبُ من أن يلقي عليها القبضَ أيّ

تعاضدِ حرفيّ يصادرها؛ فيكون قد غدر بها أمام [illegible] **شوقي** [illegible] الذي وحده دون الخلق أجمعين، يعرف تفاصيلَها، ولا [illegible] مصادرتها بواسطةِ كلمةٍ لا تليق بقدرها. هل هي الهزيمة [illegible] الهزيمة أمام العمر؟ الهزيمة أمام صفاء الريف، الهزيمة أمام [illegible] عن الخلود، الهزيمةُ أمامَ الحبّ . . . . . ؟؟؟؟؟

دم المعنى/ صيف الشكل

المعنى كائن حيوانيّ أحدُ عناصره «دم»

الشكل أزمنة، وأحدُها « صيف»

طبيعة السنديان الأولى «**ضراوةٌ شتويّة**»

الطبيعة الثانية «**توقٌ مستمرٌ**»

الضراوة هي العادة التي يُلهَجُ بها ولا فكاك منها، هي إدمان سلوك ما، السباع الضارية، هي التي تلهجُ بالافتراس، وليس بوسعها أن لا تكون كذلك. وإذْ يقول **شوقي بزيع**: «**ضراوة شتوية**»، فهو يقدّم سلوك الشتاء المعتاد على أنّه مظهرٌ من مظاهر طبيعة السنديان الأولى. ونفهم هذه الضراوة من خلال تعليلها فهو يقول «**للانقضاض**» ما يعني أنّ هذه **العادة/ الضراوة**، هي الشدّة والقسوة، فتصبح أقرب إلى الوحوش الضارية، وأعتقد هذا الذي كان حاضراً في ذهن شاعرِنا، لحظة تخلّقِ هذا الترتيب على نحوه الأخير، الفكرة هي العنف والقسوة، وهما في الشتاء ضراوةٌ تتجلى في [illegible] صرصرٍ عاتية، أو في مطرٍ لا يصحو، أو في [illegible] لباب العظام. . . طبيعةُ السنديان الأولى طبيعةٌ [illegible] هذا العنف ليس كأيِّ مظهر، بل هو «**ضراوة شتوية**» [illegible]

محدّدة، أو لها ما يبرّرها، «**للانقضاض على دمِ المعنى**».

إنّ علّةَ الضراوة الشتويّة، تجعلُ دم المعنى فريسة. والعلاقة بين المضاف والمضاف إليه «**دم المعنى**» علاقة غير متلائمة، نعرضها على مخزوننا الثقافيّ واللغوي، فنضطرّ إلى استبعادِ كلّ ما نعرف؛ فلا الدم الذي نعهد هو الدم المضاف، ولا المعنى الذي نعهد هو المعنى المضاف إليه، فأيّ كيمياء بين هذين العنصرين؟ وأي تفاعلٍ بينهما؟ إذا كان للمعنى دمٌ فهو بلا شك ما يمنحُه الحياة، وبالتالي سيكون الذي ينقضُّ على الحياة هو من زبانية الموت، فما الذي في السنديان يجعله من زبانية الموت؟ هل القسوة والصلابة التي مازت هويّته؟ ربما فالدلالة الذاتية للسنديان هي القسوة والصلابة، ومما لا شكّ فيه أنهما يُفقدان الحياةَ كثيراً من أبعادِها الجمالية. أشياء كثيرة يُنفرُ منها، مع الحاجةِ إليها، بسبب فظاظتها وفجاجتها.

أمّا الطبيعةُ الثانية «**توقٌ مستمرٌ**» فهي نقيض الطبيعة الأولى، فهو وعدٌ مفتوح، بل إصرارٌ على الأحلام، إنّها طبيعةٌ مؤاتية للحياة. التوق هو النزوعُ والاشتياق إلى الشيء، ما يعني أنّ هذا الشيء غير متحقق. وتأتي مفردة «**مستمر**» وصفاً لـ «**توق**» لتمنحَ هذه الطبيعةَ حيويّة مبشّرة، إذْ ما استمرَّ التوقُ في النفس؛ فهذا دليلٌ على الشباب والأمل.

وعلّةُ هذا التوق المستمر تكمن في «**التحلّقُ**» الذي يشكّل نقيضاً في هذا السياق لمفردة «**الانقضاض**» وتَحَلَّقوا: جَلَسوا حَلْقَةً حَلْقَةً. وحلقة القوم تجمّعهم لشأنٍ من شؤونهم، ما يحيل على أهميّة التحلّقِ في تدبّر الحياة، وأن يكون التوق للتحلّقِ حولِ صيف الشكلِ، فهذا يمنحُ صيف الشكلِ ضرورةً حياتيّة تستدعي التوق المستمرّ.

إنّه أسلوبٌ ذكيّ يتوازى مع الطبيعةِ الثانية للسنديان [illegible]
حلماً وأملاً؛ وما إضافة «**صيف**» إلى «**الشكل**» سوى إ[illegible]
مكتظٌ بالوعود إلى مظهرٍ محايد، ليأخذَ به نحوَ الحياةِ على [illegible]

إنّ مفردةَ «**صيف**» تحيلُ على الصفاء، ولا أظنّ القراءة [illegible]
بين الصيف والصفاء اعتباطيّة، فالسماء الزرقاء، والأفق [illegible]
والضوء الساطع، والدفء الزّائد، كلّها عناصر بنيوية تشكّل الصفاء
والصيف. الصفاء مؤاتٍ للحياة، الصفاءُ صيفاً حياةٌ زاخرةٌ بشكل
الرخاء والهناء.

هاتان طبيعتان، شدّة مفترسة، ولين هادئ صافٍ.

يرى الشاعرُ المبدع **شوقي بزيع** ذلك السنديان يعلن طبيعته،
ويتموضع بينهما في حالٍ سيمائيّةٍ عميقةِ الدلالة:

وهو يضيءُ بينهما
ممراً ضيّقَ الخطوات
بين الوحش والإنسان

الضوء علامة الكشف والوضوح، يُسندُ إلى السنديان ويقع على
الحدّ الفاصل بين الوحش والإنسان. يقعُ على هذا الحدّ ليكشفه،
ولنتبيّن ـ نحن المتلقّين ـ كم هو ضيّقٌ هذا الحدّ/الممر. السنديان
بضراوته الشتويّة من جهة، وبتوقه المستمرّ من جهةٍ أخرى، يشكّل
مثالاً يؤكّد أن الأمورَ تختلطُ على الرّائي، فيكاد لا [illegible] على [illegible]
المرئيّ.

الوحشُ ليس شكلاً، وإنْ كان الشكلُ أ[illegible]
والإنسان ليس شكلاً وإن كان الشكلُ أحياناً [illegible]

السنديان له شكلٌ واحدٌ فينبغي أن لا ننخدعَ بشكله لنقول إنّ كانَ قاسي الطباع أو ليّنها، بل ينبغي أن نتعمَّقَ حتى يفضي تعمّقنا إلى الإحاطةِ بطبيعتيه، وعندها نلحظُ الممرّ الضيّقَ الخطوات بين الضراوة والتوق، بين الوحش والإنسان.

إذن؛ وفق أسلوبيّةِ التلقّي يمكننا أن نقولَ بأنّ هذا النفَسَ الأخيرَ في القصيدة، كان مناسباً لدعوتِه لنا كي نَميزَ الوحشَ من الإنسان، ما يعني أنّه يرانا نخلط الأمور فيستدرِجنا الشكل إلى أحكامٍ متسرّعة تودي بالنزاهة الواجبة في حضرة المعركةِ المقدّسة بين البقاء والفناء، وفي حضرة تأويل الموت بمفردات الحياة.

شكراً لك يا شاعرَنا الكبير، أنسنت الأشياء، وأسبغت عليها من نعماء رؤيتك المميزة، فأتحتَ لنا أن نكتشف معركتك السرّية مع المدينة المحبّبة، ومع العمر المحبب، ومع الحب المكابر. كما أتحت لنا أن نكتشفَ جمال العبارة إذْ تلائم في تركيبها المخصوص فكرةً مخصوصة، متلقياً مخصوصا، أو تلائمك أنت؛ كلّ هذا من شعرك بصدقٍ وأمانة، فكنت الشاعر الذي يجبرُ الكلمات على البوح بكلّ ما تكتنزُ من دلالات، حتى تولدَ الدلالة الأخيرة كما تريد. كلّ الأسلحة الوجدانية في هذه المعركة، ريفيّةٌ أصيلة، لم تأخذ بك إلى الوحشةِ في المدينة، بل أخرجت المدينةَ من وحشتها في الباطون والألوان الغبيّة في فورة رأس المال المفترس.

ليس صعباً أن نتبيّن بضوء السنديان ذلك الممر الضيّقَ بين الوحش والإنسان. فلنحمل السنديان في قلوبنا، ولندخل في بيروتَ لنرى.

«هكذا قالت الشجرةُ المهملة»

التقديم والتأخير والتوازي. . . شكلُ القول

خارج الطقس،
أو داخل الغابةِ الواسعة
وطني.
هل تحسّ العصافيرُ أنّي
لها
وطنٌ . . أو سفرْ؟

إنّني أنتظرْ . .

في خريف الغصونِ القصيرْ
أو ربيعِ الجذورِ الطويل
زَمَني.
هلْ تحسُّ الغزالةُ أنّي

لها
جسدٌ . . أو ثمرٌ؟

إنّني أنتظرْ

في المساء الذي يتنزّه بين العيون
أزرقاً، أخضراً، أو ذهب
بَدَني
هل يحسّ المحبّون أنّي لهم
شرفةٌ . . أو قمرْ؟

إنّني أنتظرْ . .

في الجفافِ الذي يكسرُ الريح
هل يعرفُ الفقراء
أنّني
منبع الريح؟ هل يشعرون بأنّي لهم
خنجرٌ . . أو مطر؟

إنّني أنتظرْ . .

خارج الطقس،

أو داخلَ الغابةِ الواسعة
كان يهملني مَنْ أحبُّ
ولكنّني
لن أودّعَ أغصانيَ الضائعة
في زحامِ الشجر

إنّني أنتظر . .

محمود درويش
الأعمال الكاملة، أعراس، دار العودة، ط2،
1978 بيروت، ص 573

تمهيد

(هكذا قالت الشجرةُ المهملة)

ماذا قالت؟ لم يقل الشّاعرُ ماذا قالت! أيكونُ هذا لأنّ الشّاعرَ لا يعنيه ماذا يقال بقدر ما يعنيه كيف يقال! ربّما. . على كلٍّ نحن أمام عنوانٍ إعلانيّ لقولٍ سيأخذُ أهميّتَه من فاعله، وليس من مضمونه، فالفاعلُ هنا هو «الشجرة» أي من عالم لم يُعهدْ منه قولٌ ولا سمع. وإذا حاولنا أن نفهم ذلك؛ نجد أنّ فعل القولِ يستدعينا إلى مداه الإنسانيّ لندلف من خلالِه إلى فهم الفاعل الغريب. والشّاعرُ لا يدعنا عند الشجرة كما ينبغي، نقدّرُ إمكانات فاعليّتها من خلالِ معرفتنا بكونها النباتيّ، بل يمضي بها فاعلاً موصوفاً بالإهمال، ما يعني أنّ القول منها لكونها تحت تأثير الإهمال.

وهكذا، من العنوان، نحن أمام عالم شعريّ جديد، له كيمياؤه الخاصّة، له مفرداته ودلالاتُها، وله مقاصِدُه ومشاعره، ولنا أنْ نقرأ تبَعاً للصيغ الصرفيّةِ فيه، والتراكيب النحويّة، وللتلاؤم وعدمه، وكلّ ما يمكن أن يحمل ظاهرةً أسلوبيّةً تغري بنا، لعلّنا نبلغُ الإحاطةَ بعالم محمود درويش في هذا النص القديم نسبيّاً، ومهما حاولتُ أن أسوّغَ اختياري له من دون سواه، فإنّني لن أوفّقَ في ذلك؛ لأنّ أيّ كلام في هذا المجال سيبقى ادّعاء تعوزه الأدلّة، وستبقى علّة اختيارِ النصِّ علّةً غامضة.

إذن؛ العنوان، قصيدة مفتوحة إلى ما هو أبعد من كميّته المعلنة، بل هو كثافة شعريّة أحدثها غليان النصّ من تحتها، أو قل إنّه العنوان الذي اختاره الشاعر عقب انطفاء القصيدة. وإنْ كان لذلك من دلالةٍ مستعجلة، فهي حاجةُ الشّاعر إلى استدعاء الآخرين إلى عالمه قبل أن يتفلّت من عقاله بين أصابع الكلمات، فالقصيدةُ غالباً، تفرّ من عرقٍ إلى عرقٍ في داخلِ الشاعر قبل أن يلقي القبض عليها، ويسلّمها للكلمات العلنيّة. ويعتقدُ الشاعرُ أنّ القارئ كان معه يلاحق القصيدة إلا أنّه وحده أوغل في سراديب الشعر، ووحده استطاع أن يصل، وها هو يعرض على القارئ ما رأى، فالعنوان المكثّف محاولةٌ لضبط القصيدة بأكملها حتى لا تفرّ مرّةً أخرى، والقارئ لن يتبعها، والشّاعر سينصرف لملاحقة قصيدةٍ أخرى.

نعم، استطاع الشاعرُ أن يستدرجنا إلى قصيدته بواسطة العنوان، وكلّنا أملٌ بأنْ نتعرّف على مقول القول، فالإغراء يبدأ مِن كون القائل شجرة، ومن كون الشجرة مهملة، فهل يكفي هذا لتبرير اختيارنا للنص؟

1. الشجرة، مواطنة، و وطن . .

خارج الطقس،
أو داخل الغابةِ الواسعة
وطني.
هل تحسّ العصافيرُ أنّي
لها
وطنٌ . . أو سفرٌ؟
إنّني أنتظرْ . .

إذا امتثلنا العنوان، فإنّنا في هذا النص على هيئة القول وليس على مقول القول، فالنصّ مشدودٌ إلى ياء المتكلم(وطني/أنّي) ما يوحي بأنّ الكلام كلامُ المتكلّم/الشجرة، إلاّ أنّ الشاعرَ الذي اختار العنوان بكاملِ وعيه وحضوره، كان جدياً في ما ذهب إليه، فالذي نقرأ ليس قولاً بل هو هيئة قول، إذن،أخذت هيئة القول شكل القول، فماذا يعني هذا؟

قد يكون مضمون الكلام سلبياً، وقد يكون إيجابياً، إلا أن ذلك لا يعني حقيقة القول، وإذا أردنا أنْ نعرف الحقيقة علينا أنْ ننظر في كيفيّة القول، فـ «أهلاً وسهلاً» لا تعني الترحيب على الدوام، بل تعني أحياناً استنكاراً للقدومِ، والفيصل في تحديد ذلك قدرتنا على معرفةِ هيئة القول. فماذا يمكننا أن نلحظ في هيئة قول شجرة محمود درويش؟

يبدأ البحث العلمي عادةً بالوصف، فإذا وفقنا في ذلك [illegible] مرامينا.

يبدأ المقطع بالخبر، ثم بالإنشاء، ثم ينتهي بالخبر. الخبر جملةٌ اسميّة هي أثبت في الدلالةِ من الجمل الفعليّة عادة، لأنّها لا ترتبط بزمنٍ يحدّدُها. ومنطوق الخبر *(خارج الطقس/أو داخل الغابةِ الواسعة/ وطني)*.

من الناحية البلاغية، يلعب التقديم والتأخيرُ دوراً أساسيّاً في أداء الجملة، فتقديم ما حقّه التأخير يكون لضرورةٍ اقتضت ذلك، وليس عبثاً، والمقدّم هنا هو «خارج الطقس/أو داخل الغابة الواسعة» وإذا كانت الضرورةُ تدلّ على الاهتمام؛ فإنّ مقتضى الاهتمام يكمن في كون الشجرة مهملة، وتقديم الظرف أمرٌ هامٌ للمهمَل، وله الأولوية في البال، ما يعني أنّه سيكون له الأولويّةُ في النطق، فلو أنّ الشجرة المهملة لم تقدّم الظرف المتعلّق بالخبر النحوي المحذوف(كائن أو موجود)، وقالت: «وطني خارج الطقس»، لكان المعنى يحتمل أن يكون وطنُها خارج شيء آخر أيضاً، أمّا وقد تم تقديم الظرف فهذا يعني أنّ وطنها كائن خارج الطقس حصراً وبشكلٍ خاص. هكذا تقول العرب، وهكذا أنزل الشاعر رؤيته المنزلة التي يقتضيها علم النحو، وهكذا قالت الشجرة المهملة.

أمّا على المستوى المعجمي فإنّ «الطقس مصطلح شامل لكل الظواهر المتعلقة بجو كوكب... عادة ما يستخدم اللفظ بمعنى طقس كوكب الأرض»[1]. وأن تضاف مفردة «خارج» إلى مفردة «الطقس» فذلك يحيل إلى مناخٍ مأساوي تتحيّزه الشجرةُ المهملة.

لم ينتهِ الخبر، بل أردفتِ الشجرة بأداةٍ نحويّةٍ تدلّ على

(1) http://ar.wikipedia.org

الاضطراب «أو» لتضع بديلاً ممكناً للظرف الأوّل «داخل الغابة الواسعة» ومن دون أن يعني ذلك التخيير بين الظرفين [illegible] فأحدهما وطني أو كلاهما، وكلاهما وطني. والغريب هنا [illegible] أحدهما يعني الآخر، وهذه رؤية في العمق حيث يتساوى أداء الظرف الزماني «خارج الطقس» مع أداء الظرف المكاني «داخل الغابة الواسعة» ولا يغرّنّك التعارض السطحيّ بين الداخل والخارج، فخارج الطقس غير خارج، وداخل الغابة غير داخل. خارج الطقس تعني أن لا تكون الشجرةُ مشمولةً بكلّ الظواهر المتعلّقة بحركة كوكبها، وداخل الغابة الواسعة يعني أن تكون الشجرة بين أشجار كثيرة، فإذا كان الظرف الزمانيّ يحيل إلى الإهمال، فإن الظرف المكانيّ يحيلُ إلى الضياع، وهل هناك من مأساةٍ أعمّ؟!

إذن، هكذا قالت الشجرة مأساتها.

وينتقل الكلام من الأسلوب الخبريّ إلى الأسلوب الإنشائي. وكأنّي بالشجرة لا تريد أن تستسلم لمضمون الخبر، أو أحسبها لا [illegible] بأنّه ملازمٌ لها، مع كون الشكل الذي رُكّب به، يشي بأنّه ملازم، فتنشئ استفهاماً بـ «هل» يدخل على مضارعٍ لتخصّصه للاستقبال، مما يعني أنّ الاستفهام هنا فتح بوّابة واسعةً على الرهان (*هل تحس [illegible] العصافيرُ أنّي/ لها/ وطنٌ . . أو سفرٌ*)؟

إذا كان للاستفهام أن يخرجَ عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى تفهمُ من السياق؛ فلا يعني هذا أنّ المعاني الأخرى قد [illegible] الاستفهام من هويّته كليّاً، بل يعني هذا أنّ المعاني الأخرى لا [illegible] أن تُؤدّى إلا بواسطة الإمكاناتِ التي في هويّة الأداة الاستفهامية فالاستفهام بـ «هل» هنا يؤدّي وظيفة التشكّك بالمستقبل الذي [illegible]

عليه، ولكنّ التشكيك بواسطة الاستفهام بـ «هل» يفتح المدى أمام الجواب بـ «نعم» أو «لا» إلى ما لا نهاية، وهذا ما لا يمكن أنْ يؤدّى بغير هذا الأسلوب، وأنت لا تستطيع أن تؤدّيَ معنى واحداً بطريقتين مختلفتين كما يقول الجرجاني[2].

إنّ فعل الإحساس الذي منحتْه أداة الاستفهام «هل» بعداً توقّعياً، يأخذُ أهميّته التلاؤميّةَ من كونه مسنداً إلى «العصافير» التي تلائم الشجرةَ تمام الملاءمة. والسؤال عن الإحساس، لا يعني أنّ العصافير تهملُ الشجرةَ، بل يدلّ أنّ الشجرة ينقصها الإحاطة بكنهِ الموقفِ الوجداني لدى العصافير، وهذا مردّه إلى إحساس الشجرة بالإهمال، فهي لا تتوقّع أن تكون موضوعَ موقف، كما أنّ الإحساسَ هنا يقع على المصدر المؤوَّل من أنّ وما بعدها، الأمر الذي يشيرُ إلى انهزاز الثقةِ بالذات فهي تطلب جلاء موقف العصافير منها بوصفها شجرةً خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة.

هل تحسّ العصافير أنّ الشجرةَ المهملة وطنٌ أو سفرٌ؟ فالجواب مؤجّل، وطالما أنّ الأمر في إسار التوقّع؛ فهذا يعني أنّ الشجرة تعاندُ اليأس، وتقاوم وتقاوم، فلا تنسحب من الحضور حيث هي؛ بل تصرّح بهيئة قولها في آخر المقطع خبراً مؤكّداً بأداة واحدة في مواجهة الشكّ:

«إنّني أنتظر»

وما البياضُ الطباعي بين الإنشاء وهذا التأكيد، إلا دلالة على بياض في المسافة الزمانيّة المتوقّعة، زمن الانتظار. وإذا كان البياضُ

---

(2) دلائل الإعجاز http://saaid.net/book/list.php?

أقربَ إلى الصفاء والنقاء وما شابه من المفردات ذات الدلالة الإيجابيّة، فهي موازية أيضاً للصمت، والغموض والحيرة . . . والارتباك، أي إنّ الشجرة معاندة، ولكنّها تغامر في [illegible]، وكأنما هي مجبرةٌ على ثوريّتها في مواجهةِ الإهمال، وما من خيارٍ آخر غير الانتظار.

هكذا قالت الشجرة المهملةُ مأساتها، وهكذا قالت الشجرة المهملةُ مقاومتها للمأساة.

2. الشجرة، مظروف زماني. . وظرف

في خريف الغصونِ القصيرْ
أو ربيعِ الجذورِ الطويل
زَمَني.
هلْ تحسُّ الغزالةُ أنيَ
لها
جسدٌ . . أو ثمرْ؟
إنّني أنتظرْ

يلعب التوازي بين مقاطع هذه القصيدة دوراً بارزاً في إظهار الإيقاع الوجوديّ للشجرة المهملة، ويأتي ذلك على مستوى التركيب النحوي أحيانا، وعلى المستوى الصرفيّ أحياناً أخرى، وعلى مستوى النسق الطباعي أيضاً، ولا يدلُّ هذا إنْ كان الشاعرُ يعي ما يفعل، أو لا يعي أثناء تنزّلِ القصيدة، فهذا ليس مهمّا، طالما أنّ القصيدةَ موفّقةٌ في أداء الرؤية الخاصّة للشاعر، وتأتي العلاقةُ بين النصّ بمظهره الأخير الذي وصلَنا، وكيمياء الانفعال الوجداني الذي اقتضاه؛ علاقة

الأداء بما يؤدّى، فما الظواهر الأسلوبيّةُ إلا مظاهر الرؤية الخاصّة المختلفة، والقصيدة الفاشلةُ هي التي لا تكون ظواهرُها الأسلوبيّةُ أمينةً في أداء مقتضياتِها، أي تكون قصيدةً مفتعلة، لذلك قلنا ليس مهمّاً أن يكون الشّاعر الكبيرُ محمود درويش واعياً ما يفعل أو لا يكون واعياً فالقصيدة حشدٌ من الظواهر الأسلوبيّة الأمينة على أداء رؤاه. وهو مكتظٌّ بالعلاماتِ اللغويّة المتأهّبة بكلّ ما تحملُ من إرثٍ لتدخلَ في أدغالِ شعريّتِه الخاصّةِ، ليكون لها عمر جديدٌ في قصيدةٍ جديدة.

أمّا الإيقاع الصوتيّ الذي أدّاه التوازي؛ فهو مظهر اتّساق الإيقاع الحضوريّ الحلوليّ بين الشجرة المهملةِ والشاعر الطاغوريّ الصوفيّ محمود درويش.يرى إلى الأشياء فيسمع صمتها المدوّي، كما يدعُها تمضي في مسالك الشعر عالماً مِن دون زوائد، تمضي كما يشاء، وهي تحسب أنّها تمضي كما تشاء، طبعاً حلّت به فأخذت شكلَه، وحلّ بها فأخذ شكلها . . هو هي وهي هو.

تلبّي هذه الشجرة حاجةَ الشّاعر للتعبيرِ عن تموضعه إنساناً في غابة الإنسانيّة، في ظروفٍ زمانيّةٍ أو مكانيّةٍ أقلّ ما يقالُ فيها إنّها غيرُ مؤاتية. وهنا يستدعينا النصّ إلى تتبّع الشجرة المهملة، إذْ تُعيّنُ زمنها *«في خريف الغصونِ القصيرْ/ أو ربيعِ الجذورِ الطويل/ زَمَني»*.

طبعاً، يأتي هذا التزمّن للشجرة، بعد تحيّزِها في مكان. ويكتسبُ أهميّتَه من الإضافةِ والوصف، إذ تتجلّى عبرَهما الغرابةُ المدهشة مع دلالاتها البعيدة والقريبة.

الخريف والربيع علامتان من علامات الزمن التقليدي، إلا أنهما في الوجدان الجمعي، ينطويان على الجنى أو على وعود بالجنى،

ومما لا شكّ فيه إنّ هذه الوعود أو المواسم، لها طقوسها الخاصة، ولها فضاءاتُها في الحب والكره، والعلاقات العامة والخاصّة جدّاً، ولها تراثُها الشفوي والمكتوب ولها ... «وسمي خَريفاً لأنّه تُخْرَفُ فيه الثّمار أي تُجْتَنى... البهائم: أَصابها الخريفُ أَو أَنْبَتَ لها ما تَرْعاه؛ قال الطِّرِمّاح.

مِثْلَ ما كافَحْتَ مَخْرُوفةً نَصَّها ذاعِرُ روْعٍ مُ...ؤام

يعني الظَبْيَةَ التي أَصابها الخَريفُ[3].

والخريف الذي تعيّنه شجرة محمود درويش المهملة، خريف الغصون، فما الذي يكتسبه هذا الزّمن من إضافته إلى الغصون؟ هل يحيلنا ذلك إلى استحضار الشجر/ الغابة مرّةً أخرى؟ لمَ لا؟ فالتحيّز المكانيّ السابق لم يكن تحيّزاً راهنا، بل هي فيه تنتظر. إذن، الخريف هذا لا مجالَ لتمظهره إلا على الغصون. أمّا كيف سيكون مظهرُه، فإنّ الشعرَ يفتحُ الأبوابَ على كلّ الاحتمالات، ورغم أنّ النصّ لا يكتفي بإنهاء تنكير الخريف من خلال إضافته إلى الغصون، بل يصفه أيضاً بأنّه القصير، وإنْ كان هذا يعني شيئاً فإنّ ما يحيلُ إليه سنعزف عن الكلام عليه مؤقتاً حتى يكتملَ المشهد، ولكنّ الخريف في ثقافتنا التلقائيّة default position بحسب مصطلح جون سيرل[4]، يقدّم لنا الغصون وقد أعطت كلّ ما يمكن أن تعطيه، فالأوراق اخضرّت حتى آخر الخضرة، ونموّ الفروع قد بلغ الذروة، والثمر قد نضج، وكأنّ الأمر لم يعد يشي بشيء. إذن، الخريف قد تسلّمَ الشجرة وقد بلغت غايتها

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة «خرف».

(4) جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع.

الطبيعيّة، وما عليه إلا أن يزاول فعله فيها، يعرّيها، ويسقطُ المهمل من أثمارها. . وكل هذا في زمن قصير. هذا زمن الشجرة المهملة.

لا، ليس هذا كافياً للدلالة على زمن الشجرة المهملة، فالشاعر يراها تواصل تقديم زمانها باعتمادِ علامةٍ أخرى من علامات الزمان التقليديّ، إنّه الربيع، ولكنّه *«ربيع الجذور الطويل»*.

مع كلّ الثقلِ المعنويّ الجميل الذي تبعثُه مفردة «ربيع»، لا نرانا على أبوابِ أيّ انفراج، فالإضافةُ إلى الجذور تحملُ وعداً بالحياة، بل تمنحُ الانتظارَ قيمةَ الجدوى، ولكنّ الجذور الدفينةَ ينكرُ فضلها السطحيّون، ولا يعرف نضالها في الأعماقِ أولئك الوصوليّون المستعجلون، إنّها رحم الجذوع والفروع والأوراق والأزهار والثّمار. . . والظلال، والدفء، بل هي كلُّ هذا في نوايا الأرض؛ فمن يرى؟ إذن هي العزلةُ الغنيّة، هي التضحياتُ النكرات. ويأتي الوصف «الطويل» ليضفي على كلّ هذا بعداً قنوطيّاً لا فكاك منه.

يرتبط هذا المركّبُ الإضافيّ الوصفيّ بما سبقه بواسطة الحرف «أو» لتكون إباحة الكون الظرفيّ أمام الشجرة المهملة زمناً مختلفاً، إنّه زمن الوجود في خباياه، إنّه الزمن الذي يحتاجُ إلى أنبياء يدركون كنهَه، ويعرفون مساراتِه الحقيقيّة. فالشجرةُ مظروف هذا الزمن الخاص، إنّها نبيّ فدائيّ يكتنزُ الوعد، ولا يبالي بأجرِ مباشر، بل لا يشاء أنْ يتّخذ على ذلك أجراً.

«هلْ تحسُّ الغزالةُ أني/ لها/ جسدٌ . . أو ثمرْ؟»

هكذا قالت الشجرة المهملة، تنطلق في قولِها بالتوازي مع المقطع السّابق، من الخبرِ إلى الإنشاء، لتؤكّد نضاليّتها، وعدم تراجعها عن مكانها وزمانها.

لماذا يسندُ الإحساسَ إلى الغزالة في إسار الاستفهام . ولماذا الغزالة، أيكون ذلك لأنّها تمثّلُ الكائن الجميل المذعورَ، أم لكونها الكائن النشيط عند الفجر والغروب، ويعيش في الأودية الجبلية الهادئة، أو في الصحارى الرملية. ويعيش على من النباتات مثل الحشائش، والأعشاب والشجيرات، وفي أوقات الجفاف يتغذى على الشجيرات الصحراوية الجافة؟ ربّما فالشجرة المهملةُ في زمانها،خريفاً أو ربيعاً تشكّلُ جسداً للغزالة، أو ثمراً ومن هنا أفهم الاستفهام بدلالته الخارجةِ على دلالة الاستفهام الحقيقيّة، فهو النفي، ولكنّ الشاعر/الشجرة، لا يريدُ إغلاق الباب نهائيّاً في وجهِ ذلك الإحساسِ المفقود راهناً؛ فيدع فسحةً طباعية بيضاء ويصرّح إثرها:

إنّني أنتظرْ

الخريف والربيع ظرف الشجرة، عمرها، أمّا الشجرة فهي عمر الغزالة، أي هي عمر الحيوان الجميل وعى ذلك الحيوانُ هذا الأمر أمْ لم يعِ.

3. الشجرة، لن تستقرّ على متحرّك

في المساء الذي يتنزّه بين العيون
أزرقاً، أخضراً، أو ذهب
بدَني
هل يحسّ المحبّون أنيّ لهم
شرفةٌ . . أو قمرْ؟
إنّني أنتظرْ . .

هكذا قالت الشجرة المهملة، وإذا كانت المفردةُ « هكذا» تفيد العرضَ لهيئة القول، فإنّها أيضاً تفيد تعدّدَ المظاهر لتلك الهيئة، وهذا ما يجعلنا لدنْ كلّ مقطعٍ نتردّد بإزاء المدخلِ العلاميّ. وما ذلك في شعرِ محمود درويش بعامّة إلاّ لكونه لا يعلنُ قصيدتَه إلا بعد أن تكون قد امتلأت شعراً، أي بعد أن تكون قد تزاحمت فيه العلامات.

إذا اخترنا العلامات الزّمانيّة فإنّ القصيدةَ برمّتها مشدودةٌ إلى مفردةِ «مهملة» التي تستدعي الزّمنَ «أنتظر» ليكونَ مساحةَ المأساة والمقاومة، فإننا لن نعثر للزمن على مزيّةٍ خاصّةٍ في كلّ مقطع لأنّه المشكلة التي اقتضت القصيدة، وهو القضيّة التي لن يفلت منها الشّاعرُ أبداً، فالزمن عند العربيّ هو الذي يهلكه ولا شيء غيره يهلك الإنسان «وما يهلكنا إلا الدهر»، وفي الأسطورة اليونانيّة «هو كرونوس الإله الذي يأكلُ أبناءَه»[5]. ومع ذلك نجدُنا من أوّل هذا المقطع أمام حرفٍ ظرفيّ لصوتِه دلالةٌ زمانيّةٌ هامّة «في». لو أصغينا إلى التقعير الذي يمارسه «الياء» لوجدنا المساء ينبعجُ في وسطه لصالح التشكّلِ البدنيّ للشجرة المهملة، إنّه المساء الحاضن للشجرة. لا يقول الشاعر «المساء بدني، بل يقولُ في المساء بدني، وهذا يدلّ على أنّ «في» تهندسُ المساء ليلائم الشجرة.

وإذا تابعنا بغيةَ التعرّفِ على هذا المساء الخاص، لألفينا الوصفَ باسم الموصولِ «الذي»؛ من شأنِه أنْ يخصّصَ المساء بفعلٍ يدلّ على المداومةِ والاستمرار «يتنزّه»، ما يعني أنّه فعلٌ لا يقدّمُ معلومةً عن

(5) راجع سعد كموني، العقل العربي في القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005.

حدث بل يقدّمُ معلومةً عن إمكان حدوث، وهذا ما ...

ويعود الحرفُ «الياء» في الظرف «بين» ليأخذ ... الوصفيّ، إلى قعر العيون، وهذا ينسجم مع فلسفةِ الشعر ... لا تعترف بأنّ للأشياء وجوداً خارجَ رؤية الشاعر، فالأشياء ... هي، بل كما تبدو، وإذْ يبدو المساء، فإنّه على أحوالِ تتوا... التنزّه وتتنوّعُ بتنوّعه، فالمساء يتنزّه «أزرقاً، أخضراً، أو ذهـ...» ... منحَ النصُّ هذه المفردات معاني تضمينيّةً لا يمكن أن نحيط بها ... نعثر على المشترك بين ثقافةِ الشاعرِ وثقافةِ المتلقّي، فالزرقةُ ... مرتبطةٌ بالبحر والسماء، والخضرةُ مرتبطةٌ بالحقول والغابا... والذهب مرتبط بسقوطِ الشمسِ في قبضةِ الصحراء، واللافت هنا أن علاماتِ الإعرابِ قد أخضعها الشّاعرُ للرخصة المعطاة له في تصريف ما لا ينصرفُ أصلاً «أزرق، أخضر» وتسكين ما ينبغي تحريكُه «ذهب»، أفلا يدلّ ذلك على شيء؟

إنّ التنوين الذي اعترى «أزرق، أخضر» إنّما هو لإعدام الحركة في منتهى الغاية البصريّة لدن هذين الكيانين، وكذلك تسكين «ذهب»، ولماذا إعدام الحركة؟ هل لأنّ الشجرةَ لن تستقرّ على متحرّكٍ؟ هل لأنّ الحركةَ المفتوحةَ هي على الضدّ مع العيون؛ فيتمّ التدخّلُ ضدّ اللغةِ وإجبارُها على الحدّ من ضدّيّتها؟ نعم، وبهذا تخصّصَ كونُ بدَنِ الشجرة المهملة في المساء.

إذن، هكذا قالت الشجرةُ المهملةُ معاندتها، أو هكذا قال... الشجرةُ المهملةُ مشروعَها في مواجهةِ الأمداءِ التي لا نبالي بها.

وهنا، ينتهي الخبر، ليبدأ الإنشاءُ بالتوازي مع المقطع ال...:
«هل يحسّ المحبّون أنّي لهم/ شرفةٌ .. أو قمر؟».

مرّةً أخرى يخرجُ الاستفهامُ بـ «هل» عن معناه الحقيقيّ، لا يخرج ويغلق البابَ وراءَه، بل يضمّنُه النفيَ ليكون النفيُ غير نهائيّ، وكأنّي بالشّاعرِ الخلّاق رأى لو أنّه استعملَ أداةَ نفي لكانَ المعنى قد انحصر بما تؤدّيه تلك الأداة (لا، مثلاً) وهذا ما لا يريدُه، إذن من اللطفِ أن ينفي بصيغةِ الاستفهام، ففي ذلك تحريضٌ لضميرِ المخاطب، يحرّضُه ليحاولَ الإجابةَ بـ «نعم» أو «لا». ولا ينتهي اللطف عندَ هذا الخروجِ بهل عن معناها الأصيل إلى معنى مجازيّ، بل عندما يدخلُ الاستفهام على الفعل «يحسّ» مسنداً إلى «المحبّون»، يدَعُ المحبّين بلا مفعولٍ لبتمكّنَ قارئ القصيدة من تقديره، فذاكَ لطفٌ لكونِه يصمتُ عن سلب الإحساسِ عن نوعٍ معيّن من المحبّين، بل يسلبه ويدعُ فرصةً لأيّ محبٍّ أن يستثني نفسه من هذا الإطلاق. وكذلك لطف ثالثٌ في هذا الأداء عندما يُنزلُ المحبّين/ المخاطبين بهذا التعبير منزلة الغائب، وذلك التفاتٌ جميلٌ يتّكئُ على سلوكٍ اجتماعيّ قيميٍّ منطوقُه بين العامّة: «بحكيك يا كنّة لتسمعي يا جارة». فالكلام السلبيّ المباشر، يعمدُ المتكلّمُ إليه عندما يكون غيرَ آبهٍ بردّ الفعل، أو يريدُ إحراجَ المخاطب، ولا يكونُ جادّاً في تعديلِ الواقع، أمّا عندما يكونُ جادّاً فإنّه يتنخّلُ كلماتِه ويلتمسُ للمتلقّي فرصاً تجعلُه قادراً على تعديلِ سلوكِه من دون أن تخدشَ كرامتُه... على المتلقّين أن يحسّوا بأنّ الشجرةَ شرفةٌ لهم، يطلّون عبرها على مراميهم، أو قمرٌ لهم يرون في صفحته ما لا يراه سواهم..

إذن؛ الشجرةُ المهملةُ خبيرةٌ ورائدةٌ، وهي لا تمارسُ نقدَها، ولا تعلنُ همومَها لإدانةِ الآخر؛ بل تفسحُ له في المجالِ لكي يعدّلَ وجهةَ نظرِه بكرامة، فهل ستوفّقُ الشجرةُ في الختام؟

إنّني أنتظرُ..

4. الشجرة، خنجرٌ أو مطر . .

في الجفافِ الذي يكسرُ الريح
هل يعرفُ الفقراء
انّني
منبع الريح؟ هل يشعرون بأنّي لهم
خنجرٌ . . أو مطر؟
إنّني أنتظرُ . .

في الجفاف، ماذا في الجفاف، أو من في الجفاف؟ كان بوسع الشجرة أن تقولَ: «أنا في الجفاف» ويرضى الخليلُ بن أحمد، ولكن القول هذا لم يتمّ، فهل يعني ذلك أن الشجرةَ ليست في الجفاف؟ الإباحةُ هي الأصل في ما لم يردْ فيه نصّ كما يقولُ الفقهاء.

وهناك احتمالٌ آخر لا يقلُّ قوّةً عن الاحتمال السّابق، وهو أن يكونَ الفقراءُ في الجفاف. إذن، فهمْنا لماذا لم يذكرِ النصُّ المحكوم عليه بمتعلّقِ الجارّ والمجرور، فلو ذكرَ لتوقّفَ التخمين، وخسرت الشعريّةُ بعضاً من إثاراتِها، فاحتمال الشجرة، يبقى قائماً، واحتمال الفقراء كذلك، واحتمال الاثنين معاً، أيضاً، وهذا هو الأرجح، وفي ذلك الأسلوب مكمنٌ من مكامن الإبداع الشعريّ. أن يستدعيك النصّ إلى الممحوّ من الكلامِ قبلَ أن تبدأ بالتعامل مع المثبت، فذلك من قدراتِ النصّ الغامضة، وملامحُ الممحوّ دالّةٌ على وجه الكلامِ المثبت، فكيف لك أن تتجاهلَ ذلك، وأنت الـ... على ... أن تفيَ النصّ حقّه من القراءة؟!.

بإمكاننا أن نفاتحَ النصّ بنظرتنا إلى مفرداته ... إنها

بمعظمِها علاماتٌ على أحوالٍ مناخيّةٍ بدائيّة،(الجفاف/ الريح/ مطر) تستدعينا إلى بدايات النظرِ إليها، وعلينا أن نرصدَ فيها موقف الإنسانِ منها إذْ يصنّفُ الكائناتِ المحيطةِ به أو الأحوال، بين حليفٍ وعدوٍّ، فالجفافُ حالٌ معادية، على الدوام، والريح أحيانا، وكذلك المطر. وإذا كان الجفاف قد خصّهُ النصُّ بصلةِ الموصولِ «يكسرُ الريح»، فذلك دلالة على شراسته وإمعانِه في عداوته، ولكون الفعل يكسر فعلاً مضارعا، فذلك لإثبات صفةِ الدوامِ والاستمرار له. ولكنّ النصّ الممعنَ في تقديم الأزمةِ على أنّها أزمة مواقف، يعمدُ إلى إثارة الفقراء وهم في قبضةِ الجفاف، يطالبهم بأن يعرفوا. ويأتي الطلبُ بصيغةِ الاستفهام بـ «هل» ليُدفعَ زمنُ الفعل إلى المستقبل، إذِ المشهدُ مشهدُ مواجهةٍ بين الجفافِ الذي يكسرُ الريح من جهة، والفقراء الذين لا يعرفون أنّ الشجرة منبع الريح، من جهةٍ أخرى. وهذا يشكّلُ إشارةً إلى القرابة المفترضة بين الشجرة والفقراء، فكلاهما ضحايا الجفاف، ما يستلزمُ تحالفاً غير قائمٍ في الواقع الرّاهن، وبحسب النصّ يتحمّلُ الفقراءُ مسؤوليةَ عدم قيامِهِ حتّى الآن، إذن، الشجرةُ منبع الريح. ما يعني أنّ الريحَ لها دور إيجابيّ هنا فهي التي تزجي سحاباً في مواجهةِ الجفاف، وإذا كانت الآن عرضة للكسر فتلك حالٌ مؤقّتة، ستنقضي عندما يعرف الفقراءُ أنّ الشجرةَ منبع الريح، فيحتفون بها ويهتمونَ بجذورها وغصونها ووعودها، وتأتي مفردة «منبع» لتؤكّدَ إيجابيّةَ الريح، من كونها المفردة المرتبطة في أصل اللغةِ بالدلالةِ على الماء النقيض الرسميّ للجفاف. ما يعني أن إضافةَ مفردة منبع إلى الريح ينزلُ الريحَ منزلةَ ما ينبع، وهذه رؤيةٌ شعريّةٌ من شأنِها إغراءُ الفقراء بالشجرة التي هي منبع الريح.

ويكرّرُ الطلب، بواسطة الاستفهامِ بـ «هل». وكأنّي بالموقفِ الأوّلِ «يعرف الفقراء» وهو موقفٌ يستلزم نشاطاً عقليّاً، كأنّي به لا

يكفي، فيعمد إلى تحريضٍ آخر يعزّزُ به العقل إنّه الـ...
«هل يشعرون» ما يعني أن النضالَ ضدَ العدوّ يقتضي ...
صحيح، ولكنه يقتضي حباً أيضاً، وإذا لم يُعزّزِ الـ...
بحبّ سيبقى ترفاً لن يصلَك بأيّ أمل.

ما المأمول؟ إنّه بلا شكّ وعي الفقراء لأهمية التحالف ...
الشّجرة المهملةِ، ووعيهم أنّ الأمن يقتضي توفيرَ الحماية في ...
الأعداء الذين يستهدفون وجودهم الماديّ؛ فالشّجرة لهم ...
ويقتضي الأمنُ أيضاً توفيرَ الحماية من الذين يستهدفونهم في ...
عيشهم وفي كرامتهم، فالشّجرةُ لهم مطر.

هل يعرفون/ هل يشعرون. . . . . إنّني أنتظر.

إذن هكذا قالت الشجرة المهملةُ ثورتها على الجفافِ، بوصفها
حليفاً طبيعياً للفقراء. وبوصفه عدوّاً لا يرحم، وسواء وعى الفقراء
مصالحهم، أم لم يعوا فإنّ الشجرة ستزاول كونها منبع الريح وخنجراً
ومطراً، وستزاولُ مهنة الانتظار للعقل والحبّ معاً.

5. الشجرة، نفي الأوهام

خارج الطقس،
أو داخلَ الغابةِ الواسعة
كان يهملني مَنْ أحبُّ
ولكنّني
لن أودّعَ أغصانيَ الضائعة
في زحامِ الشجر
إنّني أنتظر . .

خارج/ داخل، مرّةً أخرى. الطقس/ الغابة الواسعة، مرّةً أخرى. هل هي دائرةٌ تجدُ الشجرةُ فيها نفسَها عند نقطةِ البدء كلما حسبَتْها عند المنتهى! أمْ أنّ التاريخَ لا يعيدُ نفسَه ولكن تتشابه بعضُ فقراتِه كما يقولُ ابن خلدون!

في الواقع، هكذا قالت الشجرةُ المهملةُ، قالت أداءها الحضوريّ بين الماضي والمستقبل. «كان يهملني مَنْ أُحبُّ»، هذا الشكلُ التعبيريّ لمعاناةِ الشجرة خارج الطقس، أو داخل الغابةِ الواسعة، شكلٌ إخباريّ، يفترضُ أنّ المتلقّي خالي الذهن إزاءه، ولكنّ مقتضاه يكمن في ما هو أبعدُ من كونِ الشجرةِ المهملة ترغبُ في تزويدِ المتلقّي بما لا يعلم، هكذا لمجرّدِ الإخبار، بل تشير هذه العلامةُ التركيبيّةُ إلى محمولٍ تبريريّ، تحتاجُه الشجرة وهي تؤدّي سلوكاً قد يُستغربُ منها، تُرى، هل هذا وهمٌ منّا نحن القرّاء، أم هي الحقيقة؟

الفعل «يهملني» بمعناه يدلُّ على اضطهادٍ من نوعٍ ثقيل، يستهدفُ الكرامةَ ويبخسُ مفعولَ الإهمالِ أشياءَه التي يعتزُّ بها، وبصيغتِه المضارعيّة يدلّ على أنّ الفاعلَ يزاول ذلك بوصفه سلوكاً ملازماً له، كأنْ يكونَ من طبعه الإهمال. ويزيدُ المسألةَ مرارةً أنّ الذي أُسندَ إليه فعل الإهمالِ هو «مَن أحبّ». إذن، كلّ شيءٍ في هذا التعبير، يشيرُ إلى أنّ الشجرة ستسلك سلوكاً يشكّلُ نقيضاً ثأرياً للفعل «يهملني»، وقد يكون من حقّها، إلا أننا نرى كلّ الخونةِ والمنحرفين يبرّرون خياناتهم وانحرافاتِهم بهذه الطريقة.

والأمر اللافتُ هنا، هو لو نتابعُ هذا النصّ، سنجدُ أنَّ الشجرة

تستدرك، وكأنّها عرفت بما ستوسوسُ لنا النفسُ الـ... الما... بحرف الاستدراك «لكنّني» لتدفع كلّ أوهامنا، فالاستدراك ... يثبتُ ما يُتوهّمُ نفيُه، أو ينفي ما يُتَوهَّمُ إثباتُه، فهي ... أدوات التعارض، ومن شأنِها هنا أنْ تعِدَ بتعبير معارضٍ لما سبقها، فإذا كنا قد توهَّمنا إخبارَها السّابق لتبرير سلوكٍ ثأريّ؛ فإنّ التعبير بعد ... ينفي ذلك، وهنا مكمنُ الإبداعِ الفنّيّ الذي يستغلّ إمكانات اللغة للتبشيرِ بما ينبغي أن يكون عليه السلوك النضاليّ « اغفرْ لهمْ يا أبتاه إنّهم لا يدرون ما ذا يصنعون» أوليس الشّاعرُ فلسطينيّاً، إذن لا ... للثقافةِ المسيحيّةِ مِن أن يكون لها دورُها في أداء حضوره النضالي ضدّ الجفافِ وضدّ خذلان الأحبّة، وضدّ...

ماذا بعد «لكنّ»

«لن أودّعَ أغصانيَ الضّائعة

في زحامِ الشجر»

هكذا قالت الشجرةُ المهملةُ ردّها على سلوك المحبوب، نفت عن نفسها فعلاً توهّمناه، فعلاً يؤدّي ـ لو كان ـ إلى كارثةٍ مبا... «مبرّرة». فالشجرةُ هنا لا تطلبُ من المحبوبِ أن يعدّل موقفه، بل تُلزمُ نفسها بسلوكٍ وجدانيّ يحفظُ كرامةَ الانتظار الذي كان في ... المقاطع علامةً على العنادِ في زحمةِ الانكسارات الوجدانية. و... نفهم الفعل المنفيّ فلنجرّب تجريده من النفي، فما الذي ... الأغصان الضّائعةُ ستبقى ضائعة، وزحامُ الشجر ... لا مبالاته بما ضيّع. بينما النفي أعطى لهذا الفعل ... إلى الشجرة بُعداً تحصينيّاً يعزّزُ الصّمودَ في مهبّ الضياع، بل يعطي ...

الوجدانيّ قيمتَه الحقيقيّة، فتقول قد يكون بإمكانك أيها الـ . .أن تحولَ بيني وبين حقّي، لكن لن يكون بإمكانِك أن تحولَ بيني وبين الإحساس بحقّي وبأنّك المغتصِب.

إنّي أنتظر.

وهكذا كان لنا مع هذه القصيدة أن نمتاحَ إحساساتِنا الارتوازيّة من أعماق نفوسنا المستترة بإسمنت الذرائع، وكان لنا أن نكتشفَ مواطن القوّة فينا، فشكراً لك يا محمود درويش أنّك أصغيت إلى الشجرة المهملة، وشكراً لك أنّك نقلت إلينا ما تستندُ إليه في ثباتها رغم كلّ شيء. وإنّي معها أنتظر ولن أملّ الانتظار.

أنثـــى

حبيبي أطفأ المصباح،

وانطفأت مرارته على بدني

وأيقظ حزنه، وأراق من عينيه في وسني

فأيقظني

ومدّ جناحه المحطوم من حولي

وعانقني

ووشوش صوته المنغوم في أذني

يؤرجحني

على أغصان دمعته التي امتزجت، وفرحته

وحين أصاب من نفسي الذي يبغيه،

أطلقني

وأغفى في جواري، والمساء يلمّ طرحتَه

لتولدَ في الصباح مرارةٌ أخرى

وتولدَ،

شهوةٌ في الليل، تدفع صدر محبوبي

ليطفئها على بدني.

صلاح عبد الصبور

ياء المتكلّم

غيابٌ يؤكّد الخضوع للفعل

تحليل الظاهرة الأسلوبيّة

من المستحيل أن يغادر القارئ هذا النصّ، دون أن يلفت انتباهه الحضورُ العارمُ للمتكلّم، ولكنّ اللافت أيضاً، هو حضور المتكلّم في البنية الداخليّة للنصّ، وليس من دلالةٍ عليه في البنية الخارجيّة، أو السطحيّة، سوى «ياء المتكلّم» ضميراً يضاف إليه، أو يقع تحت تأثير فعل.

.. ولولا العرف الاجتماعي ما تمكّنّا من معرفة جنس المتكلّم، فـ «ياء» الضمير أصلاً، للمذكر والمؤنث، ولكن العرف هو الذي يقضي بأنوثة «ياء» المتكلّم هنا، لكون المضاف حبيباً مذكّراً.

إذن، الإضافة إلى «ياء» المتكلم في هذا النصّ، تشكّل ظاهرةً أسلوبيّةً تستحقُّ الوقوف عندها بهدف تحليلها وملاحظة دلالاتها في مدوّنةٍ مغلقةٍ أطلق عليها مبدعُها اسم «أنثى».

ورد في المعجم الوسيط أنّ «الياء» [illegible] إذا كانت مدّاً كما في «كريم». وإذا كانت [illegible]

اللسان وهي من الحروف الشجريّة لخروجها من الشّجر (وهو منفتَحٌ ما بين اللحيين) وهي من الحروف المجهورة الرخوة. .

وحضور المتكلّم في النصّ عبر حرفٍ مجهورٍ رخو، فيه دلالة الاحتياج إلى الآخر لإتمام الدلالة، فالياء ـ كما رأينا ـ حرفٌ، وإن احتوى على مضمون، فهو محتاجٌ إلى غيره لإنجاز المعنى، فالحرف لا معنى له منفرداً.

عددنا المواضع التي ظهر فيها المتكلم ضميراً بصورة الياء، فوجدناها ثلاثة عشر موضعاً، أربعة منها في محلٍّ نصبٍ مفعولاً به، وتسعةٌ تشكل مع الاسم مركّباً إضافياً.

يلاحظ هنا أنّ المتكلّم لم يفعلْ، أي لم يتحرّكْ في تشكيل الصورة الشّعريّة،ما يجعل الحضور على المستوى الفنّيّ حضوراً خاضعاً للفعل، أو مضافاً إليه اسمٌ أُسند إليه فعل، أو تعلّق بفعل.

المستوى الفنّيّ هذا، مرآةٌ تتجلّى فيها الصورة الواقعيّة، فالمرأة شديدة الحضور في الحيّز الموضوعيّ، لكنّ حضورها مرهونٌ بوجود الرّجل الفاعل ليقعَ فعله عليها،أو ليضاف إليها أو يضاف ما تعلّق بفعله من جارٍّ ومجرور.

إذن، أنثى هذه القصيدة ليست بوحاً حقيقياً بهواجس الأنثى الطموح لأن تكون فاعلة ! بل بوحٌ بهواجس الرّجل حيالِ الأنثى. . وفي المحصّلة، هي الأنثى بعين رجل. . !

* * *

يدشّن الشاعر قصيدته بكلمة «حبيبي» وقد أسند إليها الفعل «أطفأ»، وما التقديم للمسند إليه سوى دلالةٍ على أهمية الفاعل في هذا المركّب الفعليّ، وإضافة المسند إليه إلى الياء، أخذ أهمية على المستوى الفنيّ من تقدّمه على المسند، لنقف للياء على وظيفة دلالية مفادها التعريف أوّلاً. فكلمة «حبيب» نكرة، وإضافة ياء المتكلم إليها خلّصها من التنكير، وأعطاها معنىً محدوداً مفاده أنّ هذا الحبيب هو حبيب ياء المتكلّم حصراً.

والوظيفة الثانية لهذه الإضافة مفادها أنّ الياء مضافاً إليها المسند إليه، لها علاقة بالمسند، ما يوحي بأنّ حركة الصورة «أطفأ» ما كانت من الحبيب إلاّ لأنّها معنيّة بهذه الحركة. والإسناد مع الإضافة يوحيان بأنّ الحبيب وياء المتكلّم في مكانٍ واحد، تحت مصباح واحد.

الموضع الثاني الذي تمظهرت فيه «الأنثى» هو في إضافة اسم مجرورٍ بـ «على» إلى ياء المتكلّم، «على بدني». وموقع الياء هنا يواصل تأكيد ما ذهبنا إليه قبل أسطر، في أنّ موضع المرأة موضعٌ تابعٍ أو خاضع، فحرف الجرّ «على» حرفٌ فوقيّ/استعلائيّ، تعامل مع مجروره بفعلٍ أسند إلى بعض أحوال الرجل/الحبيب، ما يعني أنّها واقعةٌ تحت تأثير فعلٍ أضيف فاعلُه إلى الحبيب، ناهيك بأنّ فعل «الانطفاء» هو فعلٌ سلبيّ لما ينطوي عليه من إخماد وإنهاء، ما يوحي بأنّ الأنثى خاضعةٌ بشكلٍ كلّيّ.

وخضوع «بدن» بواسطة حرف الجر «على» أفعل «الانطفاء» له دلالة قهريّة، فالبدن: «ما سوى الرّأس والأطراف من الجسم»

هو الجسد ناقصاً، وعندما تأخذ مرارة الرجل/الحبيب هويّة الجمر فيسند إليها فعل «الانطفاء» لا يحتاج هذا الفعل إلى جسد الحبيبة كي يتمّ حدوثه، بل يكتفي من ذلك الجسد بالبدن، والبدن هذا فيه ما يشبع نهم الرجل جنسيًا يضاف إلى ياء المتكلّم ليكتمل الخضوع، فالمتكلّم هو الرّأس والأطراف والبدن، وبذلك خضوع تامٌ للفعل السلبيّ.

والموقع الثالث لـ «ياء» المتكلّم هو موقع إضافة «وَسَن» المجرور بـ «في» إليها، وقد جعل من الوسن وعاءً منفتحاً على حركة الفعل «أراق» المسند إلى ضميرٍ هو في البنية الداخليّة للجملة كثيف الحضور، وما كان استتاره إلاّ لشدّة حضوره فاعلاً.

انطلق الفعل «أراق» من «عينَي الحبيب». والفعل «أراق» لا يتعدّى بواسطة الحرف إنّما يتعدّى بنفسه، ولكنّ وقوعه على «من عينيه» يشدّنا باتّجاه الداخل فـ «من» بقدر ما هي مبتدأ الغاية ونقطة الانطلاق للفعل، هي أيضاً حرف تبعيض. وعليه، نستطيع أن نرى مفعولاً به وقع عليه الفعل يأخذ معناه من التبعيض. وهو قبل أن يريق من عينيه كان أيقظ حزنه و«الحزن» لا بدّ من أن يكون له أثرٌ في العيون، هو الدمع. ونفهم من ذلك أنّه لشدّة بكائه تحوّلت عيناه ودموعه إلى شيْء واحد، لذلك عندما تقول الجملة: «أراق من عينيه» كان لهذا التركيب دلالة معرفيّة جديدة، تعطي للعينين هويّة جديدة، إذْ حوّلتها الدموع إلى شيْءٍ يُراق، وهذا حيدٌ جُميل يخرج بالأشياء عمّا هي عليه في الواقع إلى وضعٍ جديدٍ مدهش لأنّه جاء من خارج حقل التوقّعات. وأن يريق الحبيب من عينيه في وسن الحبيبة، يعني، توسّنها أي أتاها وهي نائمة. وأن يضاف الوسن إلى

الحبيبة يعني أنّها «وَسْنى» أي فاترة الطَّرْف. والملاحظ أنها في هذه الأحوال لا تفعل.

للمرّة الأولى في هذا النص يقع على الأنثى فعلٌ بشكلٍ مباشر «أيقظني» المفعول به هنا مشتملٌ عليها كلّها (البدن والرأس والأطراف والأحوال من وسنٍ وغير وسن) إنّها تحت تأثير اليقظة التي انطلقت إليها من رجلٍ/ حبيبٍ/ حزينٍ. واليقظة هذه، هل ستنتقل بها إلى موقع الفاعل؟

نواصل تتبّعها فإذا بها مرّة أخرى تدخل في مركّب إضافي «حولي» ليصبح المكان خاصاً بها، ما يوحي أنّ حقل الخضوع للفعل شمل ما هو خارج الجسد، كما كان قد شمل الجسد.

وتدخل من جديدٍ في حقل الخضوع للفعل بشكلٍ مباشر «عانقني» ما يوحي بأنّ الحركة في هذه الصورة الشعرية أخذت تتزايد وتتقارب أزمنتُها أكثر فأكثر. وتعود ليضاف إليها جزء من الرأس «أذن» وذلك بواسطة حرف الجرّ «في» تحت تأثير الفعل «وشوشَ»، ويتصاعد تأثير الفعل عليها بعد الوشوشة والعناق والإيقاظ بخضوعها للفعل «يؤرجح» والفعل هذا يقع عليها بكلّيّتها، لا على المكان المحيط وحده، ولا على عينيها فحسب، ولا على أذنها، بل على «ياء» المتكلّم بما تعنيه من أنثى مكتملة البنية، وكأنّي بهذا الفعل «يؤرجح» واقعاً عليها، أخرجهما عن هويّتيهما الأصليتين، [illegible] تحوّلت إلى شجرةٍ، وهي إخالها عصفورةً ترفّ من [illegible] إلى [illegible]

في هذه اللحظة بالذّات أخذت القصيدة [illegible] الفعل/ الحركة. خضعت «ياء» المتكلّم لهذه الأفعال والأحوال التي أرادها، فكانت صورةً تعجّ بالحركة والأ[illegible]

بالأنثى مستوى التأثير وهي في ذروة التأرجح على أغصان دمعته، وهذه المرّة الأولى من أوّل النص تستطيع بواسطة الحرف الفوقيّ/ الاستعلائيّ «على» أن تُغني الصورة الشعريّة، وأن تثبت بواسطة هذا الحرف أنها حيّة ولها أثر.

وبعد هذه الذروة، عادت «ياء» المتكلّم لتبعد عن الفعل، فتضاف إليها «نفس»، وهي هنا للدلالة على أنّها مصابة، على الرغم من كون «نفس» المجرورة بـ «من» توحي بأنّها «منّي» ولكن مجيء النفس التي هي على قرابة مع الروح أي مع الحياة، كان «عرض حال» لما يشبه المأساة، فهي لم تبغِ، كانت نائمة، وهو توسّنها، وأظهر حزنه حتى أرجحها في أغصان عينيه/دمعته، وحين أصاب من نفسها ما يبغيه، أطلقها..!

الفعل «أطلق» هنا فعل إيجابيّ على الرغم من الأسى الذي يتركه في النفس، فهو يتضمّن معنى الحرية، وخضوعها لهذا الفعل هنا، ربما يكون قد ترك في النفس ندوباً، غير أنّه يؤكّد بأن كل الأفعال السابقة كانت قيوداً، وهنا حدث انتقالٌ في إيقاع الحركة التي كان يقوم بها الحبيب، فالفعل «أطلق» هو آخر فعل قام به، وقع على ياء المتكلّم، والفعل الذي يلي «أغفى» قام به الرجل/الحبيب ليقع على نفسه، أي هو فعل لازم رغم أنّ الألف تؤكّد عنجهيّة الرجل، فالألف للتعدية لتشير إلى حدوث الفعل منه عليه، ولم يقل «غفا» حتى لا يتوهم أنه تحت وطأة الفعل ولم يكن له إرادة بالنوم. ناهيك بأن ياء المتكلّم أضيف إليها مكان متحوّل أيضا فهي لم يعد مضافا إليها «حول» المكان الذي يحاصرها، بل أضيف إليها «جوار» المكان المتناسب مع الحرّيّة.

ثم تمتلئ المساحة الشعرية بالكلام على الر[illegible]
لتكون ياء المتكلم فيما بعد مضافا إليها «محبوب» [illegible] أو
ليتكرّر خضوعها على مر الزمن.



أرادت هذه القصيدة أن تقدّم لنا المرأة كما يرى إليها ا[illegible]
وقد نجحت فنّياً في إبراز الخضوع الكلّيّ. وقد تبيّن لنا بال[illegible]
والتحليل أن الإضافة تؤدي دلالات أبعد من التعريف والتح[illegible]
يمكن الوقوف على مزاياها المتعدّدة بتعدّد النصوص. وأهم مزيه [illegible]
في نص صلاح عبد الصبور، «أنثى» هي تغييب المتكلم عن ا[illegible]
المنظورة، ليكون حزن النصّ متناسبا مع مراميه.

تحقّق في هذا النصّ أكثر من مرّة خروج عن النسق الموضو[illegible]
باتجاه نسقٍ فنّيّ هو العالم الشعري، أو المعرفة المنشودة بواسطه
الشعر. وبذلك يكون نجاح القصيدة.

أبو العتاهية بين الدنيا والآخرة

تمهيد

يقول أنيس مقدسي في كلام على أبي نواس وأبي العتاهية: «كلاهما متشائم، هذا في زهوه وسروره، وذاك في تزهّده وتقتيره، أبو نواس، لم يدرك قيمة الحياة ولم يفهم مراميها العالية، فأنفق نفسه في سخائفها، وأبو العتاهية أخطأ الغاية من وجود الفرد ومن علاقته بالمجتمع، فنعى عليه ذلك ودعاه إلى نبذ الدنيا والاهتمام بالآخرة.» (1)

إزاء هذا القول تساءلْت؛هل من الممكن أن أصل إلى النتيجة نفسها اعتماداً على القراءة البنيويّة؟ فأقدمت مستعدّاً للإجابة بقراءةٍ لنصٍّ لم يسبق لي أن قرأته، ولشاعرٍ لا أعرف عنه شيئاً، (سوى ما اشتهر به من الزهد)، ولم أقرأْ له من قبل، هو أبو إلعتاهية، إسماعيل بن القاسم (130 ـ 211أو 212 هـ) (2)

استأنست لذلك برأي كمال أبو ديب الذي يؤكّد أنَّ النصّ فاعليّة لغويّة، والإحاطة بهذه الفاعلية هي المنبع الرئيس للإحاطة بمكنونات

النصّ، فيقول: «كذلك ندرك أنَّ البنية اللغويّة لنصٍّ أدبي ما، ...
التركيبي وطريقة تشكّل شرائحه الأساسية، هي ... للدّلالات الغنيّة التي تبلور الرؤيا العميقة الكامنة في ... الشعرية، وهي التجسيد الأكثر كمالاً لبنية الرؤية، بنية العالم، ... تتشكّل في معاينة الفنّان المبدع». (3)

وحاولت قدر المستطاع أن أعاين هذا النصّ اعتماداً على ... الخاص للدلالات الموضوعيّة والفنيّة، دون الرجوع إلى أيّ ... آخر، حتّى أصل بالمحصّلة إلى إضاءة كاملة للنصّ (البنية الكاملة)، تأسيساً على رصد المنابع الحقيقيّة الأصيلة للدلالات «وتتشكّل ... بالطبع من عناصر ولكنّ هذه العناصر تخضع لقوانين ... المجموعة كمجموعة» (4) «إنّها بنية عناصر كلّ وحدة تقبل التبادل مع الوحدات الأخرى» (5) ليظهر أمامنا نتيجة هذا التبادل، نظام دلالاتٍ بديلٌ لنظام العناصر، ونظام الدلالات هذا، يتمظهر بحسب زاوية الرؤية التي ينطلق منها الباحث؛ لذلك هو متعدّدٌ بتعدّد الباحثين.

أمّا نظام العناصر، فهو خاضعٌ بثبوتيّته ونهائيّته للقوانين التركيبيّة في اللغة بماهيتها الصنميّة التي لا تمسّ، بينما «هذه القوانين المسمّاة تركيبيّة، لا تقتصر على كونها روابط ...، ولكنّها تضفي على الكلّ ككلّ (كذا) خصائص ... لخصائص العناصر». (6)

إذن، النص فاعليّة لغويّة حيّة لا يحمل معاني ...

هذه الفاعليّة هو الإضاءة الحقيقيّة للنص وهو مهد توليد المعاني اللامتناهية[1].

بهذه العقليّة تناولت قصيدة «زوال الدنيا» لأبي العتاهية، بهدف التعرّف إلى الزهد من خلاله ـ إن صحّ ذلك ـ وهو المشهور به وبهدف التطبيق العملي لبعض نظريّات البنيويين.

(1) 1. أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العبّاسي، ص. 160.
2. م. ن. ص. 147 وما بعدها.
3. كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتجلّي، ص. 176.
4. جان بياجيه، البنيويّة، ص. 90.
5. هلمسلف، نقلاً عن فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، ص. 48.
6. جان بياجيه، م. س. ص. 90.

١٤٩

زوال الدّنيا

1. لِدوا للموت وابنوا للخراب   فكلكمُ يصير إلى تباب
2. لِمَنْ نبني؟ ونحن إلى ترابٍ   نصير كما خلقنا من تراب
3. ألا يا موت لم أرَ منكَ بدّاً   أتيتَ وما تُحيفُ وما تحابي
4. كأنك قد هجمتَ على مشيبي   كما هجم المشيبُ على شبابي
5. أيا دنيايَ ما ليَ لا أراني   أسومُكِ منزلاً إلاّ نبا بي
6. وإنّك يا زمانُ لَذو صروف   وإنّك يا زمانُ لَذو انقلاب
7. فما ليَ لست أحلبُ منك شطراً   فأحمدَ منك عاقبة الحلاب
8. وما لي لا ألحُّ عليكَ إلاّ   بعثتَ الهمَّ لي من كلّ باب
9. أراك وإن طليتَ بكلّ وجهٍ   كحلم النوم أو ظلّ السحاب
10. أو الأمس الذي ولّى ذهاباً   ليس يعود، أو [illegible]
11. وهذا الخلقُ منكَ على وفاةٍ   وأرجلهم [illegible] في [illegible]
12. وموعِدُ كلّ ذي عملٍ وسعي   بما [illegible] دار [illegible]
13. تقلّدْت العظام من الخطايا   كأني [illegible]

14. ومهما دمتُ في الدنيا حريصاً فـإنّـي لا أوفّـقُ لـلـصّـوابِ
15. سأُسْأَلُ عن أمورٍ كنت فيها فما عذري هناك وما جوابي؟
16. بـأيّـة حـجّـة أحـتـجّ يـوم الـ حسابِ إذا دعيتُ إلى الحسابِ
17. هما أمران يوضحُ عنهما لي كتابي، حين أنظرُ في كتابي
18. فـإمّـا أن أُخـلّـدَ فـي نـعـيـمٍ وإمّـا أن أخـلّـدَ فـي عـذابِ

(أبو العتاهية)

(إسماعيل بن القاسم).

تتحرّك هذه القصيدة من بيتها الأوّل، بواسطة أفعال تحيد عن مدلولاتها الأصليّة، وتوصل إلى صدمة الزوال، فيخيّم على القصيدة جوٌّ حزين، يتطوّر تدريجياً إلى مقربةٍ من الاطمئنان ولا يدخله، بل ينتهي مع دلالة الشكّ والقلق الخبيء، إلى البيت الأخير لتتأكّد هذه الدلالة بتكرار «إمّا» مرّتين:

18. فـإمّـا أن أُخـلّـدَ فـي نـعـيـمٍ وإمّـا أن أخـلّـدَ فـي عـذابِ

وفي عمق هذه القصيدة، يقف الشاعرُ بصفته بؤرةً يتشكّل الوجود وعدمه تبعاً لها، ونحن إزاءها على عناوين فرعيّة ستّة، هي الحقول الدلاليّة التي تنبني القصيدة بين ثلومها.

1 ـ زوال الدنيا:

يتألّف البيت الأوّل من أفعالٍ مسندةٍ إلى الجماعة، تدخل مع حرف الصيرورة إلى قتامة المصير، وتتحوّل الطريق مع حرف انتهاء الغاية «إلى» نحو تماهي المخاطب مع المصير، فتتشكّل الكلمات:

«الموت، الخراب، تباب» حقل مواجهةٍ مع «لدوا، ابنوا، كلكم»
ونكون على ثنائيّاتٍ ضدّيّة تنحسم فيها المواجهة لصالح الدوال.

لدوا/ الموت

ابنوا/ الخراب

كلكم/ تباب

وبالنظر إلى الثنائيّة الضدّيّة الأولى نقع على الفعل «لدوا» بوصفه فعلاً إيجابيّاً في نسقه الموضوعيّ، كونه فعل سببٍ للبقاء، وبداية الانبثاق نحو تحقيق الوجود، وقد أسند إلى الجماعة، دلالةً على شموليّته، وإشارةً إلى أنّ تحققه يكون بإرادة الجماعة. ولكنّ هذه الإيجابيّة، تنقلب إلى ضدّها مع حرف الصيرورة «ل» والذي يلي الفعل مباشرةً، ومن معانيه أيضاً انتهاء الغاية، غير أنّ زمنه اللفظي أقصر بكثيرٍ من زمن «إلى».

والتقرير بشموليّة هذا الفعل، مردّه إلى كون الوجود لا يكون إلا بالولادة، فهي بابٌ مشتملٌ على كلّ تحقّقٍ أو تكوّنٍ.

والطرف الثاني في هذه الثنائيّة، هو الموت، بل هو الطرف الذي صارت له الولادة ليحوّلها إلى انكسارٍ وخيبة. والموت هنا، منتهى الغاية بما هو نهاية مفجعة، وفجائعيّته الكبرى بإهمال أيّ عطاء ميثولوجي لها. بل هو النقيض للولادة بالكلّيّة، والزمن القصير لـ «اللام» يتناسب مع الزمن المطلوب بين الولادة والموت، وتنامي بهذا القِصَر يدلّ على استنكار الشاعر لذلك. ... ... أنّ الموت بوّابةٌ للخلود، كما في الدين. ونلاحظ في هذه الثنائيّة ... عارماً للحياة، ما يدلّ على قسوتها وقهرها ... ...

على مرآة الوجدان فأورثت مرارةً في النفس جعلت الشاعر يرى إلى حياة بني البشر انطلاقاً من حالته الخاصّة. والابتداء بالأمر الموصل إلى الانتفاء السريع حالةٌ كأنّها واقعٌ لا بدّ منه.

أمّا الثنائيّة الضدّيّة الثانية: «ابنوا/ الخراب»، فلها طابعٌ تصعيديّ بالمقايسة مع الثنائيّة الضدّيّة الأولى ذات الطابع التأسيسيّ لعقليّة الاستنكار بإظهار لا جدوى الولادة، فهي للموت المحتّم، وبذلك حثٌّ على الغياب، حتّى قبل افتعال الحدث هذا. وهنا نجد استنكاراً لفعل آخر، لا يمكن أن يكون إذا لم تكن الحياة، بل لا يمكن أن يكون إذا لم تكن حياة الحضارة. وأنّ الخراب مصير البناء؛ فالحضارة وهمٌ وليس لها أيّ معنى. (وهذا التصعيد يجيء في ما لو تورّط الإنسان بالولادة).

أُسندَ الفعل «ابنوا» أيضاً إلى الجماعة، وبذلك افتراضٌ واقعيّ بأنّ هذا الفعل يتم قبل أمر الشاعر (فلو كان الفعل غير مفعولٍ؛ لما أمر به وهو الذي يرى أنّ البناء لا يكون إلاّ للخرابِ) فالشاعر إيجابيّ في الأصل، ولكن الحضارة سحقته، فرمز إليها بمظهرٍ من المظاهر التي تتجلّى بها، وقال بمرارة: «للخرابِ».

يخرج هذا الكلام وعلى جسده ندوب المعاناة، فيظهر قيمة شعوريّة تأخذ شكلاً تعبيريّاً منسجماً معها، لدرجة أنّه يصعب تصوّر إمكانيّة التعبير عن هذه القيمة، بغير هذا الشكل التعبيريّ وقد أحرز الشاعر إدهاشاً هو الجمال الشعريّ بعينه، عندما سلك بالولادة حيَداً غير متوقّع. فالولادة خرجت عن نسقها الموضوعيّ المألوف إلى نسقٍ مدهش، يشكّل قراءة جديدة للوجود ومغايرة للقراءات العلميّة أو الدينيّة.

وكذلك البناء، فهو للخراب هنا؛ وليس للاستقرار [illegible]
نألف.

الشطر الثاني من هذا البيت يربطه الحرف «فاء» بالشطر الأول [illegible]
وقيمة الـ «فاء» الترتيب، والتعقيب، أو التسبّب، وذلك [illegible]
الشطر، تمثيلٌ واقعيّ لتأكيد هذاك الحيَد على أنه [illegible]
الثنائيّتين الضدّيّتين «الولادة/ الموت» و«البناء/ الخراب» والثنائية
الضدّيّة التي تكونت في هذا الشطر قوامها: «الكلّ/ تباب». [illegible]
هنا مصير الكلّ (أنتم) وحرف انتهاء الغاية «إلى» يعطي بعداً [illegible]
في الزمن بين البداية والنهاية. فالبداية ليست للنهاية، أو الكلّ [illegible]
للتباب كما في الثنائيّات الأولى وهذا ليس تراجعاً أو تراخياً في
الأحكام، بل يريد الشاعر أن يؤكّدَ ثنائيّة يقررها بثنائيّة معيشة (فأنتم
أيها الناس لم تروا أحداً لم يصل إلى تباب) إذن، بما أنكم كلكم
إلى تباب فالولادة ليست إلاّ للموت، والبناء ليس إلاّ للخراب،
فالحياة بين الولادة والموت، وبين البناء وخرابه ليست ذات أهمية،
سواء كانت سنة أو مئة سنة.فلحظة الموت ولحظة الخراب [illegible]
لكلّ حياة، ولكلّ بناء.

الفعل «يصير» يتعدّى إلى «تباب» بواسطة حرف الجر «إلى»
ليصبح معناه «يرجع» ممّا يعني أنّ «تباب» هو الأصل في [illegible]
وهو المصير، وتنكيره هنا عائدٌ إلى تعدّده بتعدّد الكلّ، في [illegible]
تعريفه يوحّده للكلّ. فلو وازنّا بين عبارتين [illegible]
دولة» «وكلّكم يرجع إلى الدّولة» لاتّضح [illegible]
«تباب» الذي أضاء عمق السّوداويّة المخيّمة على هذا [illegible]

وبنظرةٍ خاطفةٍ إلى الأفعال في هذا [illegible]

لِدوا: حركة انبثاقٍ وتحقّقٍ إلى الأمام في الزمن.

ابنوا: حركة خلقٍ وإيجادٍ إلى الأمام في الزمن.

بينما نجد «يصير» حركة إلى الأمام وإلى الوراء في الوقت نفسه، أو هي نقطة انطلاقٍ لحركةٍ نحو الأمام يكون هو الوراء، وهذا ما يعمّق دلالة الانكسار والخيبة التي تصدم «الكلّ»، أو يرادُ لها أن تصدمَ «الكلّ».

وإذا كان الشاعر قد كثّف الثنائيّات الضدّيّة في البيت الأوّل، فذلك بموازاةٍ مع تكثّف الضدّيّات في حياته، وقد نجح في ذلك إذْ قدّم الصورة بدهشةٍ كافيةٍ لتضع المتلقّي أمام استنكارٍ عارمٍ لوضعٍ سائد، ففي البت الثاني راح يقدّم تدعيماً لرأيه في أنّ الولادةَ للموت حصراً، والبناء للخراب حصراً، وكلّكم إلى تبابٍ حصراً، فقال:

2. لِمَنْ نبني؟ ونحن إلى ترابٍ   نصير كما خلقنا من ترابِ

الاستفهام هنا، ينفي جدوى البناء. فليس في المستقبل من يكون، ليكون البناء له.والفعل «نبني» لا يعني تشييد الدور فقط، بل يستغرق فيه معنى الولادة أيضاً، إذْ يعني من ضمن ما يعني فعلاً للإخصاب، فيقال: «بنى على امرأته إذا دخل عليها».

إلى ذلك، فالفعل أُسندَ إلى ضمير مستترٍ فيه، تقديره «نحن» ونحن تساوي: أنتم + أنا، وهذا بهدف الإقناع إذْ يشمل مصيره بمصير الكلّ، وينتقل تدعيما لرأيه، إلى توظيف الفكرة الدينيّة القائلة: «من التراب وإلى التراب نعود»[1]. والفرق بين جملة الدين

(1) ﴿منها خلقناكم وإليها نعيدكم﴾ قرآن كريم، سورة طه، الآية 55.

وجملة «أبي العتاهية» شاسعٌ جدّاً، فالفكرة التي [illegible] الدينيّة، لا تُقدّمُ باستنكار لذلك المصير، بل تقرّر أن [illegible] التراب والمآل إلى التراب. أمّا الفكرة التي يقدّمها هذا [illegible] فقد تضمّنت أوّلاً استفهاماً يستنكر البناء، وثانياً أتبع الاستفهام [illegible] حاليّة يُقدِّم فيها منتهى الغاية، ممّا يدلّ على أنّه هو [illegible] المستنكر. فعندما يستفهم عن صاحب البناء الذي نبني له، و[illegible] «إلى ترابٍ نصير» فيه دلالةٌ يؤكّدها أمران:

الأوّل: تقديم «إلى تراب» على «من ترابٍ» وتقديم «نصير» على «خلقنا».

الثاني: تقديم «إلى تراب» على «نصير» ولم يقدّمْ «من تراب» على «خُلقنا».

والدلالة المستخلصة من هذا التقديم والتأخير، هو استنكار [illegible] وليس استنكار المبتدى.

ويلاحظ أيضاً، أنّ فعل المصير هو فعلٌ معلومٌ فاعله «نحن» بينما فعل الخلق فعلٌ مجهولٌ فاعله. فماذا يعني الفعل المبني للمجهول هنا؟ هل يعني ذلك أنّ الشاعر والناس لا يعرفون أنّ الخالق هو الله؟ بالطبع لا، ولو كان الأمر كذلك فما حكم المجهول في الآية الكريمة «إنّ الإنسان خُلق هلوعا»[2].

دلالة المبني للمجهول هنا، هي أنّ الفعل «خلق» إذ يُسند إلى الإنسان، يأخذ بعداً دنيوياً، وجودياً، ضمن الحيّز المعرفيّ للإنسان، فإذا استبعد الفاعل من الحيّز المعرفيّ الذي [illegible]

(2) قرآن كريم، المعارج، 19.

يعني هذا استبعاداً له من الحيّز الفعليّ. ودليلنا على ذلك عدم ذكره فاعلاً آخر. بل إقرارٌ بفاعلٍ دلّ عليه نائبه الذي هو بالأصل مفعولٌ به.

إذنْ، هو يتحدّث عن المخلوق ضمن الحيّز المعرفي (في حدود ما يعرف الإنسان) ولا يتحدّ ث عن الخالق. فذلك (الخالق) محصّلٌ الإيمان بفعل خلقه، ولم يكن محصّلاً العلم بذلك الفعل. (فالإيمان طريقةٌ في التحصيل المعرفيّ تختلف عن طريقة العلم في الاستقراء والاستدلال وغير ذلك).

2 ـ الشاعر والموت

بعدما تحقّق في البيتين الأوّلين بنجاحٍ إبداعيّ هيمنة حقل الزوال والفناء، وبعدما أكّد النصّ للمجتمع (المخاطب) أنّ الزّوال هو الأصل والمبتدى (من تراب). وهو المآل والغاية(إلى تراب) انتقل ـ وبمهارة ـ إلى مناداة الموت في البيتين الثالث والرابع، باستفتاحٍ يوحي بوجود موقعين متقابلين بعد معركة غير متكافئة. نجح الشاعر في رسم ملامح الموقعين والعلاقة بينهما، إذ بيّن أنّ العلاقة بين موقع الشاعر، وموقع الموت، هي علاقة المهزوم بالمنتصر.

فالشّاعر لا يطلّ إلاّ من خلال عناصر تعمل في الحياة لصالح الموت (المشيب مثلاً) إضافةً إلى ضمير مستتر لفعل الرؤية المنفيّ بجزم، وضمير متّصل أضيف إلى المشيب والشّباب.

أمّا الموت فيظهر باسمه أوّلا (موت) وكاف الخطاب (منك) وفاعل للفعل (أتيت) والضمير «أنت» فاعلاً لفعلين مرغوب بهما من قبل الشاعر ومنفيّين بـ «ما» المتكرّرة. وفي البيت الرابع يظهر الموت في كاف الخطاب «كأنّك» وبصفته فاعلاً لفعل الانتصار

«هجمتَ» ويظهر ضمناً في هجوم «المشيب» على «الشباب».

إذن، الموت أكثر حضوراً بعد تلك المعركة.

من خلال دراسة الصورة الشعريّة في هذي البيتين [illegible] خروجٍ كلّيّ عن النسق الموضوعيّ في مناداة «الموت» [illegible] وتجسُّده في جيشٍ من المقاتلين.

فالنداء للموت بالاسم يسلك بالمنادى حيداً بيّناً غير [illegible] فالمنادى عادةً، يكون إنساناً أو إلهاً، أمّا أن يكون ظاهرةً فهذا [illegible] دهشةٍ ينبع الجمال الشعريّ منها، إذْ يحرّضك هذا النمط من [illegible] إلى تشكيل «الموت» في شكلٍ يتناسب مع السياق الذي يحدّده [illegible] هذين البيتين (3، 4).

ويتابع الشاعر: «لم أرَ منك بدّاً» فهذا الموت ما زال يتحرّك [illegible] حيَده عن معناه الموضوعيّ ليتحوّل إلى قدَرٍ يواجهه الشاعر من زمن [illegible] «لم أَرَ» فالفعل هنا مضارعٌ مقلوبٌ إلى ماضٍ، وذلك يشير إلى أن الموت كان حاضراً، أو ماثلاً في مواجهة الشاعر من زمن. [illegible] ذلك فعله الذي تمظهر به مهاجماً متجسّداً في جيشٍ من المقاتلين [illegible] أتى وما يحيفُ وما يحابي وأكثرُ من ذلك، يتحرّك مثلما يتحرك [illegible] العسكر؛ فقد أرسل طليعته (المشيب) ليسيطر على (الشباب) [illegible] ذلك انقضّ على (المشيب)، وحرف الجرّ «على» [illegible] بعداً مكانيّاً فوقيّاً للهجوم. وهذه السيطرة التي [illegible] الموت، كانت قد تحققَتْ قبلاً من قبل [illegible] في حياة أبي العتاهية، أو في حياة البشر، يعمل لصالح [illegible]

نحن داخل إطار نستطيع أن نرى فيه [illegible]

«الشيب» ويهجم على «شباب». وبموازاتها من فوق، نرى عسكراً مماثلاً، يأخذ شكل الموت وينقضّ على المشيب/ الإنسان.

وبذلك تحقّق فنيّاً الخروج بالموت عن نسقه الموضوعيّ (المألوف) إلى نسقٍ مغايرٍ، بدأ يتكون مع حرف النداء الذي مهّد له بـ «ألا» وتمّ تشكّله مع الانقضاض الحاسم، الذي ينتظره الشاعر فعلاً «ولم يرَ منه بدّاً»، وكانّ الشاعر بالموت قد هجم فعلاً وتحقّق انتصاره. إذن الشاعر مهزوم والموت منتصر. وإن كان لمّا يدخل الشاعر القبر، فإنّ الأمر ليس ببعيد، فالحرف «قد» يفيد التحقيق، والشعور بالموت موتٌ فعليّ.

3. ألا يا موت لم أرَ منكَ بدّاً أتيتَ وما تُحيفُ وما تحابي

4. كأنّك قد هجمتَ على مشيبي كما هجم المشيبُ على شبابي

3 ـ الشاعر ودنياه

5. أيا دنياي ماليَ لا أراني أسومك منزلاً إلاّ نبَا بي

اختلف النحاة في تقدير النداء بـ «أيا»، فمنهم مَن زعم أنّها للبعيد، ومنهم مَن زعم أنّها للقريب وللبعيد على السواء. وأراني هنا يدفعني الفضول لمعرفة ذلك من خلال المنادى، أهو قريبٌ من المنادي أم بعيد؟

فمن سمات الدنيا إذا قربت أن تكون عامرة في العين وتتمظهر بازدهار في كلّ تعبيرٍ عنها فيكلّ النظر عن كلّ عيبٍ فيها، بل أكثر من ذلك، يزيّن كلّ عيب.

أمّا هنا، ومع قصْر الدنيا على المتكلّم؛ فيقول «دنياي» نراه

مستفهماً عن سبب عدم رؤيته نفسَه يسومها منزلاً إلا [illegible] ويريد الجواب عن ذلك من دنياه.

إذن، النداء بـ «أيا» يتعلّق به القرب والبعد معا (ولا أ[illegible] لـ «أيا» ذلك في كلّ مناداة) أمّا هنا فالقرب لكونه [illegible] والبعد كونها مزورّةً عنه مدبرةً فلا يرى نفسه يسومها منزلاً إلا [illegible] ذلك المنزلُ به.

ومن جهة أخرى، هذا يدلّ على أنّه هو السبب في عدم إ[illegible] الدّنيا عليه. فهو لم يسلك طريقا تؤدّي إلى السعادة، وربما يكون هذا الاعتراف من زلاّت اللسان، وبذلك يكون قد تحقّق في البيت [illegible] أسلوب غير مقصود، وسبب النّجاح في كونه يتحدّث عن أزمة شخصيّةٍ بحتة، وقد وصل إلى ذلك في البيت الخامس بعدما انسجم الشاعر كلّياً مع نفسه، وامتثل لطقوسيّة الشعر في أداء الحالة/ الدّافع، التي وراء القصيدة برمتها. بدأ من البيت الأوّل في التعاطي مع أفعال تنمُّ عن وعيه بما يقول: «لِدوا . . ابنوا . .» وأسندها إلى الجماعة ومن ثمّ انضمّ إلى الجماعة في البيت الثاني إذْ يقول: «لمن نبني» وإذا به ينفلت من هذه الجماعة في البيت الخامس ليشكّل عالماً بمفرده، له دنياه وبؤسه وشقاؤه.

في التعبير عن أزمةٍ خاصّة يحرز الشاعر نجاحاً، لأنّ الأزمة هي التي تتخيّر ألفاظها لتفضح المتأزّم، وهكذا ظهر مكمن الإبداع في هذا البيت، في النظم الذي استغرق فيه المعنى، [illegible] جسداً واحدا بروحٍ واحدة.

ففي قوله: «لا أراني» اختلافٌ عن قوله «لا أسومك» او [illegible] فعدم الرؤية متناسبٌ مع المشكلة، مع مرض العمى. أما «لا أ[illegible]

فمتناسبٌ مع عدم تحقّق الفعل أسوم، ونمثّل للتفريق بينهما بكلام أكثر شيوعاً «لا أراك تأتي». في الجملة الأولى: «إنّك تأتي وأنا لاَ أراك» وفي الجملة الثانية: «أنا أرى ولكن أنت لا تأتي».

هو لا يريد نفي الفعل «أسوم» بل يريد نفي الرؤية، وربما كان يريد العكس، ولكن كما أسلفنا، زلّة اللسان فضحت هذه الحقيقة. فعدم الرؤية عائدٌ إلى موقع الشاعر في زاوية الرؤية، وهذا متعلّقٌ بمركّب النفس، أي، بالمنطلقات الأساسيّة للرؤية. وما كان ليتحقّق هذا لو أنّ الشاعر لم يزلّ لسانه، وهو يعبّر عن أزمته مع دنياه. فعندما ينادي، إنّما ينادي الدنيا ليلومها، فإذا به يناديها ليلوم نفسه «ما لي»، ويريد ذمّ الدنيا، فإذا به يذمّ نفسه. فهل ذلك يعني أنّ الدنيا كريهة وصعبة ووعرة؟ «فهو لم يقل ذلك» أم أنّه لم يوفّق في تعبيد مسالكها وتذليل مصاعبها؟ «وهذه هي الحقيقة»... إنّه مسحوقٌ من أوّل القصيدة، وأحبّ أن يورّطَ البشريّة في انسحاقه، لكنّه ما لبث أن انطوى على مأساته واحتضنها.

أطلّ الشاعر نذير موتٍ للجميع، نذيرَ خراب لكلّ بناء، وإذا به فقيدَ شيبٍ وحده. ومهزومَ معركةٍ وحده. ومسحوقَ دنياه... دنياه وحده. الموت والخراب والتّباب وهجوم الشّيب على الشباب، وهجوم الموت على المشيب، عناصر حقل الزوال والفناء، تدفعه لأنْ يمضي في وجوده محكوماً بتأثير هذه العناصر.

4 ـ الشاعر والزمان

6. وإنّـك يـا زمـانُ لَـذو صـروفٍ وإنَّـك يـا زمـانُ لَـذو انـقـلابِ

7. فما ليَ لست أحلبُ منك شطراً فأحـمـدَ منك عاقـبـة الـحـلابِ

8. ومـا لـي لا أُلـحُّ عـلـيـكَ إلاّ   بـعـثـت الـهـمّ [illegible]

9. أراكَ وإن طـلـيـتَ بـكـلّ وجـهٍ   كـحـلـم الـنـوم أو [illegible]

10. أو الأمـس الـذي ولّـى ذهـابـاً   ولـيـس يـعـودُ، أو [illegible]

11. وهـذا الـخـلـقُ منكَ على وفاةٍ   وأرجـلـهـم جـمـيـعـاً [illegible]

الزمان الخام، ليس يبالي بما لدى الناس من أحلامٍ خائبة أو [illegible] الإنجاز. فالإنسان هو الذي يعطي للزّمان مدلولاته ومعانيه، [illegible] المعاني والمدلولات تأخذ أهمّيّتها في السياق النصّيّ، بقدر ما [illegible] موازيةً لأهميتها في النسق الموضوعيّ، ولا يعني هذا أن تكون [illegible] النصّ تماماً كما في الواقع. والعلاقة بين الشاعر والزّمان، من [illegible] السادس وحتّى البيت الحادي عشر في قصيدة أبي العتاهية، هي علاقةٌ جدليّةٌ، أي علاقة تأثيرٍ متبادل.

يقف الشاعر والزّمان على طرفي حقلٍ محايد يأخذ دلالته من العلاقة بين الشاعر والزّمان، وكذلك يغذّي دلالات حقليهما الحركيّة، ونكون على حقلين دلاليّين رئيسيّين:

الأوّل حقل الخيبة والانكسار، وعناصره هي: «ذو صروفٍ، ذو انقلاب، الهمّ، ولّى ذهاباً، الأمس، ليس يعود، لمع السراب، حلم النّوم طلّ السحاب، وفاة.»

الثاني حقل السعي والعمل، وقوامه: «أحلب، أحمد، الخ.»

أما الحقل المحايد، فعناصره هي: «[illegible]، أراك، [illegible] الحلاب، بعثت، كلّ باب، طليت بكلّ [illegible]، أرجلهم جميعاً، الرّكاب».

الذي يميّز حقل السعي والعمل أنه حقل [illegible]

«أحلب» و«ألحّ»، أمّا الفعل الثالث «أحمَد» فهو حركة وعدٍ تتضمّن الشكر مع الثناء؛ لو نجح السعي والعمل، أي لو كانت عاقبة الحلاب كما يرجوها الشاعر، ولو أنّ الزّمان لم يتعدَّ بالفعل «بعثتُ» من الحقل المحايد، إلى الهمّ في حقل الخيبة والانكسار، والهم يأتي إلى حقل الخيبة والانكسار من الحقل المحايد، أو عبْرَهُ «من كلّ باب». فالحمد لم يتحقّق وإن كانت الرغبة في تحقّقِه بيّنة.

والشعر يمهّد لتبرير عدم الحمد، بتحميل المسؤوليّة للزّمان، فينعته بأنّه أصلاً في مواجهة سعيه وعمله، وهو لم يرَ منه إلاّ الصّروف ويقول بأنّه «ذو صروف»، وحتّى لو استقامت الأمور قليلاً فمن طبع الزمان أنّه «ذو انقلاب».

هيمنة الزمان على كلّيّة الشاعر، جعلته بعيداً عن التركيز في مغالبة الزّمان، أو في مخاطبته، فكما بدأ في علاقته مع دنياه، غير مدقّقٍ في إطلاق تهمة، وبعدما استيقظ من شعريّته هناك، وصعّد بوعيه ضدّ الزّمان عاد سريعاً وانغمس في ذاته يلومها، والقصد أن يلوم الزّمان. وتكرّرَ ذلك في البيتين السابع والثامن.

في البيت السابع يظهر الشاعر في ضمير المتكلّم المجرور باللام بعد الاستفهام الإنكاريّ، ويظهر في الفاعل لفعل السعي المنفيّ بالماضي الناقص، وكذلك في الفاعل المستتر لفعلٍ مرغوبٍ فيه إنّها الخيبة طافرةٌ من هذه العلاقة الجائرة بين الشاعر والزمان أمّا الزمان فلا يظهر في هذا البيتِ إلاّ في كاف الخطاب المتّصلة لحرف الجرّ المتكرّر مرّتين مرّةً في الشطر الأوّل ومرّةً في الشطر الثاني.

أمّا في البيت الثامن، فالشاعر وإن كان يلوم نفسه أيضاً في معرض لومه للزمان هنا، أكثر من حضوره في البيت السابع، وأكثر

ما يظهر في إسناد الفعل «بعث» إلى ضمير المخاطب ...
إلى «الهمّ» ليخرج الفعل من حقله المحايد، ويكون ... من ...
الخيبة والانكسار الذي هو من فاعليّة الزمان وحركيته ...
والفعل «بعثت» هنا محصور في مواجهة إلحاح الشاعر ... أو
المعترف بعجزه والمستسلم له، والسّاعي لتبرير استسلامه.

يواصل البيتان التاسع والعاشر، إظهار زيف الزمان من ...
الشاعر الذي يرى إليه (إلى الزمان) أنه يتمظهر كثيراً بمظاهر السعادة
والنجاح ولكن ذلك ليس «إلاّ كحلم النوم» الذي يشكّل إشارة سعادة
ولكنّها غير حقيقيّة ولا يمكن أن تكون حقيقيّة، أو «كطلّ السحاب»
الذي لا يمكن أن يشكّل ريّاً، وإن كان السّحاب إشارة خصب. أو
«الأمس» ومهما كان الأمس جميلاً فهو ليس يعود. أو «لمع السراب»
ومهما اشتدّ لمعانه، وحسبه الظمآن ماءً، وتحلّب ريقه لمرآه، فهو لا
ارتواء به، ولا يمكن الارتواء به.

الخيبة عارمةٌ هنا، وقد استعار لإظهارها كل حالات تمظهرها من
الوجود، فهي مبرر الزهد في هذه الحياة، وإنّ ألفاظ «حلم النوم»
و«طل السحاب» و«الأمس الذي ولّى» و«لمع السراب» هي ...
تبرّجات الحياة، وهيب ألفاظٌ يستأنس بها المهموم، ولكنها لا
تشكّل بدائل عن الطموح، أو عن «المرغوب فيه». وجمالها من
كونها من عبير السعادة، وفي الوقت نفسه صورٌ مشوهة عن السعادة
فمهما حاولت الحياة التبرّج فإنّها عاجزة عن إغراء شاعر ...
الخيبة والهموم.

فالصورة الشعريّة في هذه الأبيات تتمثل ...
النّسق الموضوعيّ، تتعدّد فيه النقلات التشكيلية، ولا ...

بين المستويين الدّلالي والفنّي، ممّا يُسقط الشاعر «المضطرب» في الخروج على شعريّة النص لحساب نظرةٍ ترضي طموحه في أن يكون زاهداً. فالصّدْق في الزهدِ لم يتحقّقْ، وإن استطاع أن يغشّنا للوهلة الأولى.

الزمان الذي خرج عن نسقه الموضوعيّ الخام، إلى نسقٍ فنّيّ، فهو «ذوصروفٍ» و«ذو انقلاب»، والصورة هنا لزمان مشخّص، لديه إمكانية الفعل وعدمه، ثم ينتقل إلى البيت السابع، ليأخذ صورة حيوانٍ لبون، وفي البيت الثامن يأخذ صورة مالك مفاتيح أبواب السعادة، وأبواب الهمّ؛ عندما يلحّ عليه في فتح أبواب السعادة فيبعث الزمان الهمّ من كلّ باب. وفي البيت التاسع يصبح نائبَ فاعل يسندُ إليه فعل التلوّن في صورة الوهم، وفي صورة حلم النوم، وفي صورة طل السحاب. وفي البيت العاشر، يأخذ صورة مرحلةٍ واحدةٍ منه «الأمس» الذي ولّى وصورة السراب أي الوهم أيضاً. أمّا في البيت الحادي عشر؛ فإنّنا عليه وقد عاد إلى مفهوميّته، ولكنه أخذ موقعاً في مكانس ما، وشُدّتْ إليه رحال الخلق، وأصبحوا سفرٍ إليه رغماً عنهم.

إنّ هذا التعدّد في المرايا التي تظهر فيها صورة الزمان، لهو دليلٌ على عدم التواصل في الشعرية، إذْ إنّه لا يقف على وجهٍ لهذا الزمان، إلاّ وتنفلت صورته من بين أصابعه، وبسرعةٍ مذهلة، فيستعير وجهاً آخر، وهكذا، فقد أوحى إلينا وكأنّه يُراكمُ ليعبّئنا ضد الزمان. وإن نجح في ذلك مع كثير من الخلق، فإنّما المقصود أن يكون هو معبأ لا أن يعبّئ، أن يكون هو نفسه زاهداً لا أن يحرّضنا فحسب ! فكما بدأ من أوّل القصيدة في محاولة لتوريط الناس جميعاً

في المأساة، وإظهارهم على أنّهم فريسةٌ للزمان ...
هو يعيد صياغة «الافتراس» هذا، في البيت الحادي عشر ...
للصور المتعدّدة التي قدّمها لذاك الزّمان فيقول:

11) وهذا الخلقُ منكَ على وفاةٍ   وأرجلهم جميعاً في الركاب

5 ـ الشاعر بين الدنيا والآخرة

وتنتقل القصيدة بعد ذلك إلى أفكارٍ تشكّل منطلقاتٍ ...
أجل النجاة.وبذلك تكون قد انفلتت نهائياً من السلبية تجاه الوجود.

بعد أن قدّمت مصير الولادة والبناء، والكلّ، والوجود ...
على أنّه إلى ترابٍ في المحصّلة، تعود هنا وتؤكّد أنّ الناس ...
موعدٍ بعد الموت. فأين موقع الشاعر الحقيقيّ بين هذين ...
الدلاليّين: الحياة الدنيا/ الآخرة؟ إنّه يتخبّط بينهما، ويظهر من خلال
حركةٍ تطلّ من خلال الدنيا مرّةٍ، ومرّةً أخرى من خلال الآخرة
ويقدّم لموقعه في الآخرة بموقفٍ عامٍ يلتزم به، وعلى ضوئه ...
مصيره فيقول:

12. وموعِدُ كلّ ذي عملٍ وسعيٍ   بما أسدى، غداً، دارُ الثواب

فالموعد هو زمان الوفاء بالوعد (غداً) ومكانه (دار الثواب)
وموقع «غداً» و«دار الثواب» في أوّل البيت وآخره له دلالة ...
للولادة والموت. فهما يحصران البيت الثاني عشر بإحكام، ...
ليس اعتباطياً أو عفوياً؛ إذ إنّ الموعد ـ وإنْ كان ... إلى ...
لجهة التحقّق ـ إلاّ أنّ إطلاقه لا يكون إلاّ في الحاضر، وكأنّي به في
أوّل البيت دلالة على الدنيا، وكأنّي بزمانه ومكانه في آخر ...
دلالة على الآخرة، وما بين أوّل البيت وآخره ...

والموت «عملٌ وسعيٌ» وما بعد الموت يكون بما أسدى كلّ ذي «عملٍ وسعيٍ».

هذا بشكلٍ عام موقفٌ يلتزم به الشاعر، وهو ذو عملٍ وسعي في هذه الدنيا. فما أسدى؟ وما هو المصير؟ أو، كيف يرى إلى مصيره في الآخرة على ضوء ما أسدى (أصاب) في الحياة الدنيا.

13. تقلّدْت العظام من الخطايا كأنّي قد أمنتُ من العتابِ

14. ومهما دمتَ في الدنيا حريصاً فإنّي لا أوفَّقُ للصّوابِ

15. سأُسْألُ عن أمورٍ كنت فيها فما عذري هناك وما جوابي؟

16. بأيّة حجّة أحتجّ يوم الحسا بِ إذا دعيتُ إلى الحسابِ

17. هما أمران يوضحُ عنهما لي كتابي، حين أنظرُ في كتابي

فنحن هنا أمام مشهدين بطلهما أبو العتاهية، مشهد الحياة الدنيا، ومشهد الآخرة. فالحياة الدنيا لها إشاراتٌ في هذه الأبيات، تشكّل الحقل الدلاليّ الأوّل وهو:

موعد، عمل، سعي، العظام من الخطايا، الدنيا، الصواب، أمور.

أمّا الآخرة فإشاراتها أكثر من إشارات الدنيا، وذلك يدلّ على هيمنتها في هذا الجزء من القصيدة وهي:

غداً، دار الثواب، العقاب، هناك، يوم الحساب، الحساب، أمران، كتابي، كتابي.

أمّا الشاعر فهو صاحب الحركة الأكثر في الدنيا والآخرة، وتنقسم حركته إلى قسمين: «دنيوي، وأخروي»

القسم الدنيوي: تقلّدت، دمتُ، لا أوفّق، كنت فيها.

القسم الأخروي: أمنتُ، سأُسأَلُ، أحتجُ، دُعيتُ، أنظرُ.

فعندما يقول: «تقلّدتُ» نقف على مجاهرةٍ بهذه الحركة، إنّه يضع العظام من الخطايا، موضع القلادة، وقد جرى العرف أن يتقلّدَ المرء سيفاً، ويقال أيضاً: «تقلّدَ الأمرَ، إذا احتمله، وهذا استعمالٌ نادر» فلن نقف عنده؛ بل في تقلّده العظيم من الخطايا كما لو أنّه تقلّدَ سيفاً، دلالةٌ على اعتداده بما يرتكب ويورد هذا الاعتداد هنا لا ليفاخر بما أذنب، بل ليقول إنّي كنت جاهلاً أفعل كذا وكذا، وكأنّي قد أمنت من العقاب. والفعل أمنت حركةٌ يتجاذبها المشهدان، فزمن الحركة هو الدنيا وتتعدّى بحرف الجرّ «من» إلى إشارةٍ عميقةٍ من إشارات حقل الآخرة، «العقاب» وينطوي الحرف «كأنّ» على ندم يرافقه تبكيت ضمير ووجدان، وما حرف التحقيق «قد» إلاّ تأكيدٌ على الإسراف في الجهل، وعرض الجهل بهذا الشكل فيه التماس المغفرة. ويواصل تقدّمه في هذا الاستغفار حتّى يقول بعجزه عن معرفة الحقّ مهما دام حريصاً على ذلك.

إنّه يقدّم فشله ولا يقدّم عذراً، فقط يريد أن يقول « إنّه لو فكّر في الحرص، ومهما بالغ في ذلك، فإنّ الحقّ لا يوفّق إليه، وهذا التملّص من الاعتذار، يقدّمه هنا ليبيّن لنا المأساة التي تنتظره . . فهو تقلّد «العظام من الخطايا» ويدّعي أنّه مهما حرص، فلن يوفّق، فماذا سيجري معه هناك؟

15 . سأُسألُ عن أمورٍ كنت فيها فما عذري هناك وما جوابي؟

الأصعب في هذا البيت، مثوله للسؤال ولاعذر له، ولا جواب

إذن نح على مقربة من مصيرٍ يشبه وبسوداويّة أكبر وضعه في الحياة الدنيا، فلا طمأنينة، ولا سكينة، بل قلقٌ وقهرٌ مستديم. فيوم الحساب إذا دعي إلى الحساب، هو يوم الحكم عليه كما يظهر، وما تكرار كلمة الحساب إلاّ دلالةً على أهمّيّة الموقف بحدّ ذاته. ويكمل:

16. بأيّة حجّة أحتجّ يوم الحسا ... بِ إذا دعيتُ إلى الحسابِ

17. هما أمران يوضحُ عنهما لي ... كتابي، حين أنظرُ في كتابي

«أنظر» هذا، هو الفعل الشاعر الوحيد في هذا الموقف، إنّه فعل باردٌ إزاء كتابٍ حافلٍ بـ «العظام من الخطايا» ويكرّر لفظة الكتاب مرّتين، إذْ يحاول فنيّاً التعويض عمّا تفتقده القصيدة من انفعال صادق إزاء ذلك المشهد العظيم الذي يقول فيه رب العالمين: «وكلّ إنسانٍ ألزمناه طائره في عنقه ونخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً، اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً»(*).

إنّ الشاعر حقّاً، لا يقف بحركته داخل المشهدين، فقد نجح في تقديم منطلقاته النظريّة في كلامٍ موزونٍ ومقفّى أحاديّ المستوى لجهة الدلالة وقد سقط من صنعته عنصر الدهشة والانفعال، يعني سقطت الشعريّة؛ فإذا كان مشهد الإنسان المذنب ليس من إبداعه، وإن كان مشهد يوم الحساب ليس من إبداعه أيضاً؛ فأين الإبداع إذنْ؟ وأكثر إسناداته موضوعيّة.

تقلّدت: هذا الفعل الوحيد الذي أسند إلى غير ما ألفنا. وقد ساقه

(*) قرآن كريم، الإسراء/ 14، 13

الشاعر في «حيَدٍ» أدّى وظيفته لصالح المعنى بشكلٍ رائع. أمّا سائر الأفعال فكلّ إسناداتها إسنادات موضوعيّة.

أمنت: ليس هناك حقل احتمالات واسع لنختار منه ما نطلب الأمن منه.

إنّه العقاب، ومن دون مفاجآت.

دمت: فعل يدلّ على الدوام، وهذا أيضاً، لا يأخذنا إلى ما يدهشنا.

لا أوفّقُ: ففي التوفيق إلى الصواب لا يحتمل أيّ تأويلٍ آخر، بل هو أكثر من موضوعيّ إنّه عامّي.

سأسأل: عمّ أسأل؟ لا يأخذنا الخيال بعيداً، فالسّؤال عن أمورٍ كنت فيها. . .

إلى آخر الأفعال التي لا تقدّم عالماً شعريّاً، لا تقدّم «حيَداً» يدخل الكلام الموزون المقفّى في اللغة الشعريّة التي تشكّل إعادة صياغةٍ للوجود ومشاهده وللماوراء ومشاهده، انطلاقاً من انفعالات الشاعر التي بقدر ما تكون فرديّة، تعبّر عن الأنا الجمعي.

وإذا دلّ غياب الشعر عن هذه الأبيات على شيء، فإنّما يدلّ على عدم الصدق على المستوى الشعوريّ إزاء ما قدّم من إشاراتٍ لدار الثواب، وللعقاب، وللحساب، وللكتاب. وبذلك نقف على شاعرٍ سحقته الدنيا فرأى في التراب مصيراً له ولها، وعندما انتبه لمعتقده ومعتقد الناس من حوله، حاول أن يرغم كلماته على النطق بالموت الميثولوجيّ المريح، فانفلتتْ مشاعره وأحاسيسه من فلك اللغة، وصارت جثثَ كلمات على الورق لا تملك حراكاً يملأني خوفاً ورعباً، أو أمناً وطمعاً.

الشّاعر بِلغتِهِ، في الدنيا ولم يغادرْها أبداً، والآخرة لم تحضر إلاّ رياءً.

6 ـ الشاعر والآخرة:

18. فإمّا أن أُخلّدَ في نعيمِ وإمّا أن أخلّدَ في عذابِ

نحن في الآخرة على ضدّين متناقضين هما(النعيم والعذاب) والشاعر إزاء هذين الضدين، في موقفٍ واحدٍ هو الخلود الذي أُسند إليه، بصفته نائب فاعل. والمستوى الدلالي لهذا الموقف هو مستوى دلالي- موضوعيّ إذا عاينّا ذلك بمنظار المعتقَد الدينيّ الذي يقول بالخلود في النعيم لمن عمل صالحاً في الحياة الدنيا، أمّا الفاسد الفاسق فسيخلّد في العذاب(*).

والشاعر الذي كان فاشلاً في حياته الدنيا؛ طلب السعادة فلم تكن له، وطلب الفلاح في سعيه فلم يوفَّقْ، ولّد ذلك لديه قلقاً ظلّ خبيئاً، والمشاعر ظلّت عصيّةً عليه. فلم يستطع هذا البيت أن يظهر المستوى الشعوريّ في توازنٍ مع المستوى الدلاليّ، فقد قدّم لنا الخلود في النعيم دون أن يقدّم لنا سعادته بذلك. وقدّم لنا الخلود في العذاب، دون أن يقدّم لنا شقاءه بذلك. بل على العكس إنّ التوازي بين الموقفين (في النعيم وفي العذاب) قائم على كلّ المستويات، على المستوى الإيقاعيّ، والمستوى الكمّيّ لجهة عددِ المفردات والتفعيلات والجوازات، كذلك لجهة انعدام الإنفعال. وإذا أردنا الكلام على السبب فنردّه إلى تكلّفه في إيراد الأفكار عن

(*) «فمن يعمل مثقال ذرّةٍ خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرّةٍ شراً يرهُ»

الآخرة مرّةً، ومرّةً أخرى نردّه إلى التناقض الذي سيحدث بين مطلع القصيدة العدميّ، وبين الخاتمة المطمئنّة لو كان صادقاً في اطمئنانه.

إنّ أحاديّة المستوى الدلاليّ في البيت الأخير، تنسجم مع الجوّ الحزين لهذه القصيدة. وإن كان في ذلك تكلّفٌ ظاهر، فهذا لا يشكّل عبئاً على القصيدة. بل هو جزءٌ من مناخها العام.وقد تحقّقَ على المستوى الفنّي إنجازُ الشاعر لهذا الجوّ القلِق في البيت الأخير. فإنّ ألفاظه القليلة ليست قليلة في انسيابها، فهي متعانقةٌ وتترك المتلقّي إزاءها في قلقٍ على مصيره. وكذلك لفظة الحيرة «إمّا» المتكررة، تتضمّن تنبيها لماهيّة الآخرة ذات الطبيعتين أو الوجهين (النعيم/العذاب) ولفظ (أن أخلّد) المتكرّر مرّتين أيضاً، تأكيدٌ على أبديّة لا تبديل في سيرورتها إنْ في النعيم وإنْ في العذاب. التنكير هنا للفظتي «نعيم» و«عذاب» يشير إلى نعيم خاص بالمخلّد بحسب عمله في الدنيا، وإلى عذابٍ خاص بالمخلّد وبحسب أعماله في الدنيا (هذا انطلاقاً من موقف الدين) وجاء هذا البيت ليقرّر خاتمة الحياة الدنيا في آخرةٍ خالدة، كما جاء في ختام قصيدة تراوحت مستوياتها بين التوازن والاضطراب والأحاديّة لينهيَ جوّاً قاتماً حزيناً، تراكمت فيه الخيبة والانكسار لعملٍ وسعيٍ خائبين.

خاتمة:

إذا كانت هذه القصيدة نجحت في تحريضي على الكلام، فإنّ مردّ ذلك لقدرتها على تقديم تناقضاتها بمهارة فنّيّة عالية تستطيع لأوّل وهلة أن تخدعنا بصدق الانفعال بالمستوى نفسه في كلّ الحقول الدلاليّة التي تتجاذبها.

ويسجّل لهذه القصيدة انسجام إيقاعاتها، وبراعة الشاعر في الاستفادة من قدرات هذه الإيقاعات في نشر الحزن على أرجاء هذه القصيدة الكسيرة.

قد يبدو هنا أنّ ما توصلنا إليه مغاير للشائع حول زهد أبي العتاهية، وفي الحقيقة، إنّني أقبلت على قراءة هذه القصيدة بهدف التعرّف إلى الزهد من خلال أشهر الزهّاد. وإذا بي على رجلٍ قلقٍ متلهّفٍ على الحياة، غير أنّه خائب؛ فراحَ يذمّ الدنيا ويرجو إقبالها عليه ليحمد «عاقبة الحلاب».

لا نقول إنّ إيمانه ضعيف، ولا نقول إنّه مخادع، فليس ما أوردناه كلام «نيابة عامّة» ولسنا مخوّلين لإطلاق هكذا أحكام. بل نقول إنّه لم يوفّق إلى إظهار إيمانه في هذه القصيدة، ولم ينجحْ في ذمّ الدنيا انطلاقاً من تفضيله للآخرة؛ بل ذمّ الدنيا لأنّه لم يوفّق إلى الصّواب فيها، ولم يلجأ إلى الآخرة بثقة المؤمن؛ بل تبيّن عمق صدقه في دعوته إلى الكفّ عن الولادة والبناء؛ لأنّ المصير/ الآخرة/ ترابٌ و. . تراب.

وأخيراً

شكراً لك يا قارئي العزيز أنّك وصلتَ إلى هذه الصفحة، وآمل أن تكونَ قد توصّلت في الختام إلى ما توخّيته من تلك القراءة، فاكتشفت معي سحر اللغة، والإغواء الذي يمارسه النصّ بإزائنا. واكتشفت معي كيف يمضي بنا النظرُ الأسلوبيّ إلى عوالمَ ما كانت لتبدو لولا أننا ذهبنا إليها على متن السؤال: «لماذا قدّم الشاعر، ولماذا أخّر؟ لماذا استخدمَ هذه المفردة، ولم يستخدمْ سواها، لماذا . . ولماذا . .»؟ وعندما كنا لا نملّ من طرح الأسئلة؛ ونشعر أنّ الأجوبة ليست نهائيّة، وعندما كنّا قد اكتشفنا أن المعرفةَ تتأتّى من تعميق الأسئلة، والجمالَ هو في تجديد المعرفة، لا في تجديد أثوابها؛ بدأ التأويل يغوينا في المساحات المربكة، أي في تعانق المفردات اللامتوقّع، فالشاعر المبدع، هو الذي يفاجئنا بكيميائه التي تقلب الخشب ذهباً.

لم يكن مجرّدُ التعانق المدهش بين المفردات، هو الذي استدعانا كي نكشط الصوتَ عنها، أو نعريها من ثوبها الحروفيّ كي تنجحَ المفاعلة الكيميائيّة بين أيدينا، بل كان يستدعينا إلى ذلك شغفنا بأنْ نكشفَ السرّ المستترَ في خلدِ الشّاعر، عندما راحَ يراودُ الكلماتِ عن نفسها، كي تطيعَ رؤيتَه المتشكّلةَ تحت ضغطِ القلقِ الخاص،

والاضطرابِ الخاص؛ فنحن نعلمُ أنّ الشاعرَ لم يكن موافقاً على هذا العالم لحظةَ انبجاس القصيدة، وكانت روحُه تعرقُ من جرّاء ذلك وتعرق، والكلام الجاهزُ يتزاحمُ على فوّهةِ القلم ليأخذَ مكانَه في تظاهرة الدوالّ، إلا أنّ الشّاعرَ يعلمُ أنّه ما من كلمةٍ إلا وقد سبق انشغالُها مرّاتٍ ومرّاتٍ بطائفةٍ من المعاني، وإزاء ذلك سيعملُ جاهداً بكلّ ما أو تي من حرفةٍ لإفراغِها من أثقالِها الموروثة، أو لتسييل ذلك الميراث فيمازجَ الرؤية المختلفة، وتبدو الكلمةُ المستعملة بين يدَي الشاعر، كما لو أنها بكرٌ لم يطمثها إنسٌ قبله ولا جانٌ، لم يمسسْها معنى ولا دلالة. فأي كلمةٍ جاهزةٍ تليقُ بقمر «بول شاوول»؟ وأيّ كلمةٍ جاهزة يمكنها أن تشفّ عن سنديان «شوقي بزيع»؟ وأي كلمةٍ جاهزةٍ يمكن أن تلائمَ أنثى «صلاح عبد الصّبور»، وأيّ كلمةٍ جاهزةٍ تناسبُ همومَ «أبي العتاهية»؟

هل كان يدري «**بول شاوول**» أنّ «دورةَ الجسد» ستقتضي منه أن يعتمد الجملَ الاسمية آليةً تركيبيّة لإظهارها إلى عالم النور كما بدت له؟ وهل كان يدري أنّه على القارئِ أن يتخلّى عن كلّ معارفه التقليدية لأنها لا تقوى على تتبّعِ رؤيتِه المدهشة؟ لنلحظَ أنّ المدهشَ لا يكمنُ في الملاحظة، بل في آليّة إظهارها عبر النصّ، فهو لم يلجأ إلى الصيغِ التركيبيّةِ الجاهزة، بل نراه كما لو أنّه اخترع الجملَ الاسميّة في اللغة لتؤدّي مرادَه، حيثُ حشَّدَ الملحوظَ في أقلّ قدرِ ممكن من البنى الأفقيّة(الصيغ التركيبيّة)، لتسقطَ عليها، أو تتدلّى منها حشودُ البنى الرأسيّة (المحور الاستبداليّ). . . القارئ مع نصّ «بول شاوول» كما لو أنّه في كوكبٍ جديد، وُلِدَ لتوّه، سيبقى هذا القارئ من دون دليل، وسيبقى مندهشاً عند كلّ مركّب يقع عليه.

وهل كان يدري **شوقي بزيع** أنّ معركتَه الستيّة مع [illegible]
ومع العمر الهارب، سيدفعه إلى إعادةِ تصنيف [illegible] أنه
الكائن البشريّ الأول على هذا الكوكب، فيسمي الأ[illegible]
الرؤية، ويحالف العناصر أو يعاديها، كما لو أنه آدمُ [illegible]
البشر؟ هل كان يدري أنّه إذْ أجبرَ الكلماتِ على التحلّل [illegible]
أتاح لنا أن نكتشفَ جمال العبارة في بوحها بكلّ ما تكتنز [illegible]
حتى تولدَ الدلالة الأخيرة كما يريد؟ أو أتاح لنا أن نكتشف [illegible]
في كونٍ لا تربطه بكوننا ـ نحن القرّاء ـ سوى مفرداتٍ نتوهّمُ [illegible]
من ملامحها، وما هي إلا خطوة أو خطوتان، ونكتشف أنّها [illegible]
تُستَعْمَلْ قبلاً بهذه الحمولة الغريبة. هل كان يدري أنّ استعماله [illegible]
النحويّة على هذا النحو الذي استعمله، سيؤدّي بنا إلى الاحتفال [illegible]
بانتصار الأسلوب على اللغة، الحرّيّة على النظام؟

وهل كان يدري «**محمود درويش**» أنه إذْ أصغى للشجرة المهملة
كان ينقلُ إلينا ما قالت بالتقديم والتأخير والتوازي لأنّه وحده [illegible]
القول، وليس من شكلٍ آخر يمكن أن يقوم مقامَه؟ وهل كان [illegible]
أنّ إهمال الأمّةِ العربيّة، أو الإنسانيّة برمّتها للقضيّة الفلسطـ[illegible]
يقتضي فعلاً منفياً مسنداً إلى الشجرة ليمنحها بُعْداً تحصينياً [illegible]
الصّمودَ في مهبّ الضياع.وهل كان يدري أنّ الإصرار على [illegible]
سيكون لأداة التأكيد «إنّي» دورٌ رئيسيٌّ في إظهاره؟ فشكراً [illegible]
محمود درويش أنّك أصغيت إلى الشجرة المهملة، وشكراً [illegible]
نقلت إلينا ما تستندُ إليه في ثباتها رغم كلّ شيء. وإني [illegible]
ولن أملّ الانتظار.

وهل كان يدري «**صلاح عبد الصبور**» وهو يقدم [illegible]

إليها الرّجل كلّيّةَ الخضوع، أنّ المركّب الإضافي سيكون هو المظهر النحوي المتاح لهذه الرؤية كي تتجلّى؟وهل كان يدري أنّ حزن النصّ متناسبا مع مراميه سيكونُ له في تغييب المتكلّم عن البنية المنظورة، دورٌ أساسيّ في شعريّة النص؟ فقد تحقّق في هذا النصّ أكثر من مرّة خروج عن النسق الموضوعي، باتجاه نسقٍ فنّيّ هو العالم الشعري، أو المعرفة المنشودة بواسطة الشعر. وبذلك كان نجاح القصيدة.

وهل كان يدري **أبو العتاهية**، أنّ واحداً سيأتي بعد ألف سنة، يقرأ قصيدتَه ويقول أنّ ما توصلنا إليه مغاير للشائع حول زهده؟ وفي الحقيقة، إنّني أقبلت على قراءة هذه القصيدة بهدف التعرّف إلى الزهد من خلال أشهر الزهّاد. وإذا بي على رجلٍ قلقٍ متلهّفٍ على الحياة، غير أنّه خائب؛ فراحَ يذمّ الدنيا ويرجو إقبالها عليه ليحمد «عاقبة الحلاب». فهل كان يدري أنّ قناعاته بترابيّة المصير والآخرة، سيكون مظهرُها الأسلوبيّ الملائم يفضحُ عدم لجوئه إلى الآخرة بثقة المؤمن، بل دعا إلى الكفّ عن الولادة والبناء.

شكراً لك يا قارئي، لم أكن أرمي إلى أكثر من امتحان الأدوات التحليليّة، في تعليل الظواهر الأسلوبيّة، عن طريق التأويل الذي يبدأ بمداعبة الدوالّ إذْ يمتثلُ القارئ إلى إغوائها.آمل أن أكون قدْ وفّقت في ذلك.

جب جنين/ لبنان 2010

< saadkamouny@hotmail.com >

المصادر والمراجع

١. ابن الرومي، ديوان ابن الرومي. نسخة إلكترونية.

٢. ابن المعتز، (عبد الله) كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، ١٩٣٥.

٣. ابن المعتز، عبد الله، ديوان ابن المعتزّ. نسخة إلكترونية.

٤. ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٥. أبو بكر محمد بن الحسن (ابن دريد)، جمهرة اللغة، تحقيق رمزي البعلبكي.دا ر العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧.

٦. ابن شداد، عنترة، الديوان، تحقيق يوسف عيد، دار الجيل بيروت، د.ت.

٧. ابن فارس، المقاييس.؟ جامع المعاجم، ق.م.، بيروت، العربي للكومبيوتر.

٨. ابن منظور، لسان العرب. جامع المعاجم، ق.م.، بيروت، العربي للكومبيوتر.

٩. أبو العتاهية، ديوان أبو العتاهية، دار صادر، بيروت، د.ت.

١٠. أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتجلّي.دار العلم للملايين بيروت، ١٩٧٥.

١١. أبو منصور، فؤاد، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥

١٢. بارت، رولان، أسطوريات، تر. قاسم المقداد، الإنماء الحضاريّ، ط١، حلب، ١٩٩٦.

١٣ . البحتريّ، الديوان، نسخة إلكترونية.

١٤ . بزيع، شوقي، صراخ الأشجار، دار الآداب، بيروت. ٢٠٠٧

١٥ . بنكراد، سعيد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.

١٦ . بياجيه، جان، البنيويّة. تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، بيروت، باريس، منشورات عويدات، ١٩٨٥.

١٧ . تأبّطَ شراً، الديوان، نسخة إلكترونية.

١٨ . الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، ١٩٧٨.

١٩ . الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز. تحقيق محمد التنجي، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٥

٢٠ . جمعة، حسين، في جماليّة الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢.

٢١ . الخفاجيّ، ابن سنان، سرّ الفصاحة.شرح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة محمد علي صبيح ومطبعته، ١٩٦٩.

٢٢ . درويش، محمود، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت. ١٩٨٧

٢٣ . الرماني(أبو الحسن علي بن عيسى بن علي عبد الله)، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله، د.ت. .

٢٤ . سيرل، جون، العقل واللغة والمجتمع. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.

٢٥ . شاوول، بول، الهواء الشّاغر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٢٦ . طودوروف، تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط٢، ١٩٩٠.

٢٧. عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٧٢

٢٨. عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبيّة، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠

٢٩. الفيروز آبادي (مجد الدين محمّد بن يعقوب)، القاموس المحيط ٢ جامع المعاجم، ق.م.، بيروت، العريس للكومبيوتر.

٣٠. القيرواني، ابن رشيق، العمدة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢.

٣١. كريستيفا، جوليا، علم النصّ، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط٢. ١٩٩٧.

٣٢. كموني، سعد، العقل العربي في القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.

٣٣. المسدّي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط٣، تونس ١٩٨٢.

٣٤. المقدسي، أنيس، أمراء الشعر العربي في العصر العبّاسي، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٧.

٣٥. الهمذاني، عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق مصطفى السقا، ومراجعة إبراهيم مدكور، أشرف على تحقيقه طه حسين، القاهرة: الدار المصرية للتأليف، ط./ ١٩٦٥١٣٨٥م.

1 http://saaid.net/book/list.php

2 http://www.adab.com

3 http://www.alwarraq.com

4 http://almeskat.net

5 http://cultural.org.ae

6 http://www.awu-dam.org.

7 Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1969

المحتويـات

د. سعد كموني

إغواء التأويل

إن في نفس المبدع شيء كبير من المعنى الذي يصل إليه القارئ، ولا يمكن أن يكون المنهج العلميّ في مداعبة الدوال بعد الإغواء الكامل، سبيلاً إلى التقويل، بل سبيل إلى التأويل، وما القراءة إلا رصدٌ للظواهر الأسلوبية وعرضها على المدّخرات المعرفية ألفاظاً ودلالات، وكلما كانت المدّخرات زاخرة كانت القراءة أكثر صلة بمكامن الإبداع، أما إذا كانت المدّخرات ضئيلة فإن الضئيل لا يقع في شرك الإغواء.



المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب: 113/5158
cca_casa_bey@yahoo.com
markaz@wanadoo.net.ma


ISBN 978-9953-68-501-0
9 789953 685014